38445

Raffaels Handzeichnungen

in der Auffassung

von

W. Koopmann.

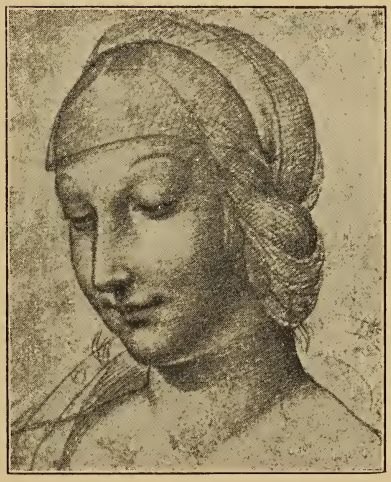
Marburg.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
1897.

Raffaels Handzeichnungen

in der Auffassung

von

W. Koopmann.



Marburg.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
1897.

Inhalt.

Einleitung.
Handzeichnungen als Bildnisse.
Handzeichnungen als einzelne Figuren und Köpfe.
Handzeichnungen als Madonnen.
Raffael als Madonnenmaler.
Handzeichnungen für die „Krönung der Madonna" in der vatikanischen Galerie.
Handzeichnungen, welche den Einfluß des Leonardo erkennen lassen.
Handzeichnungen für die „Grablegung" in der Galerie Borghese.
Raffael als Schöpfer der „Disputa".
Der Karton für die „Schule von Athen".
Handzeichnungen für die vatikanischen Fresken.
Bibelbild als Handzeichnung.
Handzeichnungen für Tapeten.
Über einige Handzeichnungen, welche Raffael zugeschrieben werden.
Anmerkungen zu einigen Gemälden Raffaels.
Nummern- und Ortsverzeichnis.

Dann das Wissen ist wahrhaft, aber die Meinung betreugt oft. Darum glaub ihm Keiner selbs zu viel, auf daß er nit irrig in seinem Werk werd und verfehl. Deshalb ist fast nütz dem, der mit solchem umgeht, daß er mancherlei guter Bild sech und oft, die von den berühmten Meistern gemacht sind worden.

Albrecht Dürer.

Vor nicht allzu langer Zeit haben sich Künstler von moderner Richtung über die Frage unterhalten, aus welchem Grunde Raffael ein berühmter Mann geworden ist.

Da ihnen Raffaels Kunst in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung wohl fremd oder gleichgültig war, da sie sich gewöhnt hatten, keinen Unterschied zwischen echten und unechten Werken des Meisters zu machen, sind sie, halb im Scherz, aber doch auch in Übereinstimmung mit den in Künstlerkreisen herrschenden Ansichten, zu dem Schlusse gekommen, daß der wohlklingende Vorname ein unberechtigtes Vorurteil Jahrhunderte lang begünstigt haben müsse.

Solche Erörterung an einem Mittelpunkte deutschen Kunsttreibens ist mehr als ein flüchtiges, schnell der Vergessenheit anheimfallendes Wort. Derartige Ansichten sind für die ganze Stellung der heutigen Kunst zu der Kunst vergangener Zeiten wie zum Kulturleben unserer Zeit bezeichnend; die Kunst ist jetzt von aller früheren Kunstübung losgelöst und sucht nach Gründen, um sich dieser Vereinsamung noch freuen zu können.

Ideenlos aus Grundsatz, in den Mitteln unreif und unsicher, hat der lebende Künstler allen Zusammenhang mit

einer ruhmvollen Vergangenheit verloren; ziellos, weil sein Werk dem Volksbewußtsein entfremdet ist, schwankt er zwischen mancherlei Richtungen und Versuchen verschiedenen Wertes hierhin und dorthin.

Raffaels Werke dagegen sind auf der festen Grundlage einer Jahrhunderte lang gepflegten Kunstübung entstanden. Dadurch hat dieser Künstler die Fähigkeit erworben, mit seinen ersten Arbeiten schon seine Lehrer wie andere Kunstverständige zu erfreuen, sodaß jedes neue, eigenhändige Gemälde für ihn zu einem neuen Triumphe wurde. Seine Zeitgenossen, Päpste, Fürsten und Gelehrte, namentlich aber auch die gleichzeitigen Meister in den bildenden Künsten, waren seine Bewunderer, und selbst seine Schüler haben gefeierte Werke geschaffen, so lange sie im Geiste ihres Meisters thätig waren.

Diese allgemein verbreitete Wertschätzung der raffaelschen Kunst ist seit vierhundert Jahren immer dieselbe geblieben; nur die Künstler von heute machen eine Ausnahme, welche ihre Kräfte an der ihnen unerreichbaren Wirklichkeit erschöpfen, ohne jemals etwas zustande zu bringen, das an kulturgeschichtlichem Wert dem flüchtigsten Madonnenentwurfe Raffaels gleich käme; sie mögen Leinwand nach Ellen pfundweis mit Farben bedecken, sie können niemals über Versuche für die Verwendbarkeit neuer Kunstmittel hinauskommen.

Die tiefe, nachhaltige Bedeutung Raffaels ist aber gerade daran zu ermessen, daß in unserer nüchternen, kunstarmen Gegenwart mit der über alle Weltteile vordringenden europäischen Kultur auch die Kunstformen Raffaels in die fernsten Ecken und Enden der Erde einziehen: vielleicht ein letzter, schwächster Widerschein in einer dürftigen Vervielfältigung, aber immer noch eine erkennbare Nachwirkung von Raffaels Erdentagen.

An Berühmtheit wie an Volkstümlichkeit überragt Raffael alle anderen Künstler aller Zeiten. Es mag zum Teil auch darin begründet liegen, daß über seine künstlerische Eigenart völlige Unklarheit entstanden ist.

Man kennt von ihm eine größere Anzahl wohlbeglaubigter Werke, die eines großen Künstlers würdig sind; die gelehrte Kunstforschung ist unausgesetzt damit beschäftigt, die große Zahl vorhandener Lebensbeschreibungen durch eine neue zu vermehren; selbst für den kunstgeschichtlichen Geschäftsmann ist es eine lohnende Arbeit, ein Raffaelwerk herauszugeben; aber eine Übereinstimmung in den wichtigsten Fragen über eigenhändige und nicht eigenhändige Werke ist so wenig vorhanden, daß Widerspruch und Verwirrung als feststehende Regel gelten können.

Für die gelehrte Kunstforschung wird Raffael von Jahr zu Jahr mehr ein Schmerzenskind.

Jede neue Veröffentlichung auf Grund gelehrter Forschung macht das Urteil über Raffaels eigenhändige Arbeiten und über seinen Lebensgang widerspruchsvoller. Die Buchgelehrsamkeit hat sich bei der Würdigung des volkstümlichsten Malers als unzureichend erwiesen, einen Künstler wissenschaftlich zu behandeln.

Aber gerade die Volkstümlichkeit Raffaels läßt es wünschenswert erscheinen, daß die ungelehrten Kunstfreunde sich vor seinen Werken einem ungestörten Kunstgenusse hingeben können, damit die Reste wirklichen, mitempfindenden Kunstsinnes im Volke erhalten bleiben.

Raffael besitzt einmal das Vermögen, im leichtesten Entwurf, in mühelos hingeworfenen, scheinbar unentwirrbaren Linien wohlthuend wirken zu können. Zu ihm flüchten alle diejenigen gerne, welche in der Stille künstlerische Eindrücke auf sich einwirken lassen wollen, denen aber ein herberer

Realismus, noch mehr die jetzige Wirklichkeitsmalerei ein Hindernis für den Kunstgenuß ist.

Auch in seiner Volkstümlichkeit ist Raffael unsterblich, weil er hohe Ziele mit sicherem Können verfolgte, und weil er vor allen anderen Künstlern dadurch bevorzugt ist, daß er immer leicht verstanden wird.

Selbst für die künstlerisch unerzogenen, der bildenden Kunst entfremdeten Menschen des heutigen Kulturstaates hat ein raffaelsches Madonnenköpfchen die Kraft behalten, für künstlerische Eindrücke empfänglich zu machen — wenn es echt ist.

Die Volkstümlichkeit des Meisters allein ist die Ursache, daß die vervielfältigenden Künste und mechanische Vervielfältigung unausgesetzt thätig sind, den Besitz der Werke Raffaels in billigen und treuen Nachbildungen allgemein zu machen.

Der hohe Geldwert der eigenhändigen Arbeiten Raffaels ist der Anlaß, daß in Paris, daß in Petersburg, daß in der Schweiz kostspielige Drucke erschienen sind, welche bisher wenig beachtete Gemälde als verkannte, aber echte Werke anpreisen. Man hofft viel Geld verdienen zu können, wenn man den Besitz von Gemälden glaubhaft zu machen weiß, aus denen auch wirklich ein Vermögen herausgeschlagen werden kann, sobald zahlungsfähige Käufer sich von der Echtheit überzeugen.

In der That kann Jeder ohne Mühe irgend etwas Neues über Raffael drucken lassen, weil Niemand die Eigenart des Künstlers kennt. Der vorhandene Stoff an echten und unechten Werken, an Büchern und Schriften über dieselben, an Nachbildungen, Irrtümern und Fälschungen ist unübersehbar. Mr. Ruland hat sich die Mühe gemacht, ein annähernd vollständiges Verzeichnis dieses wertlosen Ballastes auf dem kostbarsten Papier drucken zu lassen. Was kann

da nicht alles herausgelesen werden, wie viel mehr ist da schon hinein gelesen worden.

Eine andere Sache ist es, das Werk eines Meisters, von dessen Lebensgange man wenig kennt, der seit Jahrhunderten ein unklarer Begriff gewesen ist, so unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen, daß der alte Meister ohne Lücken und innere Widersprüche neu ersteht. Das aber ist es, was die Raffaelforschung fordert.

Die Vertreter der ideenlosen Wirklichkeitsmalerei wiederholen es gar zu gern, daß Raffael veraltet sei, sie lächeln mitleidig, wenn der Name genannt wird, und doch sind sie es gerade, welche das Mitleid herausfordern. Denn mit solchen Anschauungen liefern sie der Kunstforschung des zwanzigsten Jahrhunderts einen weiteren Nachweis, weshalb die Kunst des neu geeinten Reiches im kulturgeschichtlichen Sinne des Wortes ergebnislos bleiben mußte.

Als ob die Tempelreste der Akropolis und von Luksor jemals veralten könnten. Diese Denkmäler einer vergangenen Größe dem anders gearteten lebenden Geschlechte verständlich zu machen; die unbewußte Freude an solchen Herrlichkeiten dadurch zu einem Erziehungsmittel zu machen, daß man sie zu einer wissenden erhöht, das ist doch eine der wichtigsten Aufgaben der Kunstforschung. Wer das nicht kann, der kann nicht viel, und wer das nicht will, der braucht nicht zu glauben, daß er für Kunst einen Beruf habe.

Das vorliegende Verzeichnis von Handzeichnungen ist nicht ohne Kenntnis der einschlägigen Bücher entstanden, doch muß auf eine vollständige Berücksichtigung derselben verzichtet werden. Die gelehrten Hinweise werden nicht immer nach der Quelle schmecken, da Passavant und Springer, Mr. Muntz, Crowe und Cavalcaselle, Woltmann und Woermann in umfassender Weise das Wissenswerte zusammengetragen und in ihren Werken niedergelegt haben.

Um so mehr Wert ist auf ein durchdachtes und unabhängiges Urteil gelegt. Die widersprechenden Ansichten der Schriftsteller sind besonders dann mitgeteilt, wenn sie den Anlaß bieten, das selbständige Urteil zu üben. Das läßt ein Verzeichnis raffaelscher Handzeichnungen vorzugsweise geeignet erscheinen, in kunstarmer Zeit fördernd auf das künstlerische Verständnis einwirken zu können.

Raffaels Eigenart ist in seinen Handzeichnungen leichter erkennbar als in seinen Gemälden. Da Vervielfältigungen nach Handzeichnungen verhältnismäßig leicht erreichbar sind und treuer sein können als Vervielfältigungen nach vielfarbigen Malereien, sind erstere vorzugsweise verwendbar, ein auf eigener Anschauung beruhendes Urteil über einen Künstler zu verallgemeinern, der die „sixtinische Madonna" geschaffen hat, das bekannteste, gefeiertste Werk der gesamten christlichen Kunst.

Dank der herrschenden Unsicherheit des Urteils hat man es wagen dürfen, auch die „sixtinische Madonna" von ihrer Höhe herabzuziehen. Auch dies Gemälde ist neuerdings, und nicht zum ersten Male, in die Zahl der fragwürdigen Kunstgenüsse aufgenommen, ein Werk, von welchem sich dasselbe sagen ließe, was die Griechen vom Zeusbilde in Olympia sagten: daß Niemand, der es gesehen habe, sich je wieder ganz unglücklich fühlen könne.

Der Zauber ist so groß, daß noch Niemand das erloschene Leben im linken Auge des Kindes beachtet zu haben scheint.

Die dresdener Madonna mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara bleibt trotz dieses Mangels das unvergleichliche und unerreichbare Vorbild für unzählige Nachbildungen. Es ist bezeichnend für die Kunstanschauungen unserer Zeit wie für die Raffaelfrage, daß es Leute giebt,

welche die „sixtinische Madonna“ in Dresden für unecht halten, die noch ein Buch über Raffael dazu schreiben.

Ueber solche Thorheit könnte man sich beruhigen, denn die dunkelste Nacht kann nicht verhindern, daß die helle Sonne Licht und Wärme verbreitet. Die „sixtinische Madonna“ wird fortfahren, hoheitsvoll und verzeihend auf die Menschen herabzusehen.

Aber nicht immer wird es dem Suchenden so leicht gemacht, die geheimnisvollen Mächte echten Künstlertums so unmittelbar auf sich einwirken zu lassen. Auch in den eigenhändigen Werken steht Raffael nicht immer auf der gleichen Höhe des Wollens und des Vollbringens.

Was aber den Menschen zum Künstler macht, ausgebildete Fertigkeiten, nie versagende Gestaltungskraft und eine ausgeprägte Persönlichkeit und zwar alles das in einem bevorzugten Grade, das wird man bei Raffael nie vermissen.

Durch die Ergebnisse der gelehrten Kunstforschung wird diese Auffassung von der künstlerischen Thätigkeit Raffaels allerdings nicht bestätigt; danach ist man vielmehr berechtigt, an einer allgemeinen, kulturgeschichtlichen Bedeutung Raffaels zu zweifeln, der doch seit vierhundert Jahren bis auf den heutigen Tag so viele Federn in Bewegung gesetzt hat.

Die Anregung zur Veröffentlichung dieses Verzeichnisses raffaelscher Handzeichnungen ist in einer kürzlich erschienenen Schrift zu suchen, welche die künstlerischen Beziehungen zwischen Raffael und Donatello ins rechte Licht setzen will.

Diese Schrift ist vom Standpunkte gelehrter Kunstforschung geschrieben; auch läßt sie Raffael wirklich in einem ganz neuen Lichte erscheinen. Denn, so viel über Raffael verhandelt ist, so oft man ihn als Nachahmer hat hinstellen wollen, bis jetzt hat sich doch noch Niemand entschlossen,

Raffael zum geistlosen Abschreiber zu machen, der von den Brosamen lebt, welche bei der Entstehung von Werken schöpferischer Meister unter den Tisch fallen.

Diese gelehrte Hypothese fordert den Nachweis, daß Raffael persönlich in Padua anwesend gewesen sei, trotzdem in den Nachrichten über seinen Lebensgang keine Belege für eine solche Reise zu finden sind.

In der Raffaelfrage hat nach Passavant Keiner mit mehr Erfolg gearbeitet, wie Morelli; die Ergebnisse seiner Untersuchungen sind namentlich dadurch wichtig geworden, daß er der Ansicht Passavants widersprach, Raffael sei 1495 als Lehrling in die Werkstatt Peruginos eingetreten.

Bekanntlich hatte schon Rumohr angenommen, daß Raffael zwischen der Lehrzeit beim Vater und dem Eintritt in die Schule Peruginos noch mit einer anderen Kunstrichtung vertraut wurde. Rumohr behauptet, daß die „Madonna Solly", welche zeichnerisch ganz perusinisch sei, „in der Pinselführung ein richtigeres Prinzip erkennen lasse, als Perugino je aufgefaßt habe".

Morellis Untersuchungen machen es wahrscheinlich, daß Raffael um 1500 nach Perugia gekommen sei, nachdem er die eigentliche Lehrzeit in Urbino durchgemacht hatte.

Raffaels Vater starb 1494, zu früh, als daß seine Kunstweise für den Sohn mehr als eine fromme Erinnerung sein konnte. Aber seit 1495 lebte Timoteo Viti in Urbino, der seine künstlerische Ausbildung bei Francesco Francia in Bologna erhalten hatte. Timoteo war ein in seiner Vaterstadt angesehener Künstler, und es sollte eigentlich Niemanden überraschen, wenn Morelli Nachweise liefert, daß die frühesten Arbeiten Raffaels im Anschluß an Timoteos Art entstanden seien.

Es giebt außerdem recht gewichtige Gründe, welche zu der Annahme zwingen, daß Francia nicht nur mittelbar,

sondern auch unmittelbar vor 1500 eine Zeit lang mit dem jungen Raffael in persönlichen Beziehungen gestanden und lehrend auf ihn eingewirkt habe.

Morellis Ansicht, daß Timoteo Viti der erste Lehrmeister Raffaels gewesen sei, ändert die überlieferte Jugendgeschichte Raffaels in wesentlichen Punkten. Wenn Francia unmittelbar auf Raffael eingewirkt hat, ist das kaum auf eine andere Art denkbar, als daß Raffael in Bologna gewesen sein müßte. Für diesen Aufenthalt in Bologna fehlt es an jeder geschichtlichen Beglaubigung.

Morellis Behauptung kann nur aus den Werken des Meisters bewiesen werden, für deren Beurteilung die gelehrte Kunstforschung noch immer Vasari und Passavant als die zuverlässigsten Gewährsmänner anerkennt. Die gelehrte Kunstforschung verharrt Morelli gegenüber in einer ablehnenden Haltung.

Der Nachweis von künstlerischen Beziehungen zwischen Donatello und Raffael ist kunstgeschichtlich ebenso wichtig wie der Nachweis, ob Francia oder Perugino dem jungen Raffael die erste Anleitung gegeben habe.

Deshalb ist es ein Ereignis von Bedeutung, daß die gelehrte Kunstforschung sich entschließt, nicht aus Büchern, sondern aus den Werken der Künstler zu schöpfen; mit großen Erwartungen tritt man an eine solche Beweisführung mit den Mitteln der gelehrten Forschung heran, denn wenn sie sich bewährt, würde sie von der ungelehrten Kunstforschung auf die Frage angewendet werden können, ob Raffael vor 1500 in Bologna gelebt habe.

Daß künstlerische Beziehungen zwischen Raffael und Donatello vorhanden waren, wird ohne allen Nachweis zugegeben werden können. Sie haben spätestens von dem Tage an bestanden, an welchem Raffael in Florenz Ge-

legenheit hatte Werke Donatellos zu sehen, also ziemlich sicher seit 1504.

Auch das ist gewiß, daß Raffael, wie jeder andere Künstler, von Donatello gelernt habe. Weil er Werke desselben als mustergültige Formen anerkannte, haben sie sich seinem Gedächtnis unauslöschlich eingeprägt. Wie jeder andere Künstler seiner Zeit und aller Zeiten hat Raffael die Formen seiner Vorläufer betrachtet, er hat sie in sich verarbeitet, und dann sind sie, nach Maßgabe seiner Eigenart, aufs Neue in einer mustergültigen Form ans Tageslicht getreten.

Bei keinem anderen Künstler ist es so leicht wie bei Raffael nachweisbar, wenn er im Bewußtsein von überlieferten Kunstformen dieselben seiner Eigenart entsprechend umgestaltet.

Deshalb ist für eine ganze Reihe von Künstlern ein solcher Nachweis des künstlerischen Zusammenhanges mit Raffael nicht nur in seinen Werken geliefert, derselbe ist durch Vasaris Künstlergeschichten und durch andere, gedruckte Zeugnisse bestätigt: derselbe ist von der gelehrten Kunstforschung anerkannt.

Wenn nun auch der geschichtliche Nachweis für eine Reise Raffaels nach Padua und nach Bologna fehlt, darf man das Reisen der Künstler auch in jener Zeit doch nicht wie etwas Unerhörtes ansehen; nur sind einwandsfreie Belege für derartige, wichtige Ereignisse im Leben der Künstler als Ausnahmen anzusehen.

Doch weiß man, wie oft Perugino seinen Aufenthalt zwischen Venedig und Rom änderte, und daß er gerade im Jahrzehnt um 1500 herum fast ununterbrochen auf Reisen war. Von Brunellesco wird berichtet, daß er in gewöhnlichem Anzuge, von der Arbeit fort, nach Pistoja geeilt sei, um dort ein neu aufgestelltes Kunstwerk in Augenschein zu nehmen.

Ein so lernbegieriger Jüngling wie Raffael, den man sich nicht unbemittelt zu denken hat, wird eine Reise nach Padua nicht gescheut haben, auf welcher er vielerlei sehen und lernen konnte, das schon durch die Nähe von Venedig eine große Anziehungskraft ausüben mußte.

Nur widerstrebt es der Empfindung, daß das Vorbild der leicht schaffenden Begabung auf der Höhe seines künstlerischen Wirkens, als die „Disputa" und die „Schule von Athen" entworfen wurden, ganze Figurengruppen und ganz unverständliche Stellungen den paduaner Reliefs von Donatello entnommen habe, weil ihm nichts Besseres einfiel.

Wenn ein Maler vom Range des Domenico Alfani sich von Raffael den Entwurf für ein großes Altarbild schenken läßt, nimmt man ihm das nicht übel, und wenn er die Stellung des Kindes noch ein Mal von der Gegenseite verwertet, ist das eben ein Beweis seiner Schwäche und man begnügt sich, das festzustellen.

Aber bei Raffael muß die unveränderte Benutzung einer Schöpfung Donatellos befremden. Als Raffael seinen „Ritter Georg mit der Lanze" malte, hat er zweifellos das Relief unter dem „Sankt Georg" in der Mauernische von Or San Michele gekannt; aber er hat es gekannt, wie den „David" des Michelangelo, oder das „jüngste Gericht" Fra Bartolommeos, so wie alles Andere, was immer an bedeutenden Kunstwerken in Florenz zugänglich war.

Ganz unbefangen und ganz den Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend hat er auf Grund eines vorhandenen Werkes durch ein eigenhändiges Werk die eigene Selbständigkeit bewiesen.

Das ist aber ganz etwas Anderes als abschreiben! Beim „Ritter Georg mit der Lanze" räumt auch das neue Raffaelwerk die Selbständigkeit der Arbeit ein. Das Übereinstimmende erstreckt sich lediglich auf die Anordnung der

Figuren: links der Drache, rechts die Prinzessin, in der Mitte der Ritter.

Thatsächlich hat Raffael etwas ganz Neues geschaffen, in jeder Bewegung, in jeder Linie. Niemals, auch nicht in seinen frühesten Werken, ist Raffael in eine sich unterordnende Abhängigkeit von seinen Vorbildern geraten, weder von Perugino, noch von Leonardo, noch von Michelangelo, und die setzt eine unveränderte Verwendung von Figuren Donatellos voraus.

Also die Figuren eines kleinen Gemäldes, dessen künstlerischer Zusammenhang mit Donatello als wahrscheinlich oder wenigstens als möglich bezeichnet werden kann, schuf der Künstler nach seiner Eigenart ganz selbständig. Derselbe Künstler sollte sich bei der Ausfüllung des Hintergrundes seiner vatikanischen Wandgemälde aufs Betteln legen?

Welchen Beweis hat man denn, der die künstlerische Unterordnung Raffaels unter Donatello wie seine persönliche Anwesenheit in Padua sicher stellt?

Man hat in der Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien eine Federzeichnung gefunden, welche, das kann nicht fraglich sein, nach einem bekannten Relief Donatellos in Padua gemacht ist. Mit einigem guten Willen kann auch zugegeben werden, daß die Art der Federführung eine entfernte Ähnlichkeit mit eigenhändigen Handzeichnungen Raffaels erkennen lasse.

Aber alle gerühmten Vorzüge, aus denen die Eigenhändigkeit hervorgehen soll, sind ebenso viele Irrtümer.

Alles ist richtig, was zum Lobe der echten, unbestrittenen Handzeichnungen Raffaels in der Albertina, in Florenz, im britischen Museum gesagt wird. Jede derselben trägt unverkennbar die Merkmale überlegener Künstlerschaft an sich. Aber nichts ist verkehrter, als die Ansicht, daß die Zeichnung

nach Donatellos Relief jenen echten Zeichnungen gleichwertig sei.

Wer die echten Kindergestalten Raffaels auf Handzeichnungen in ihrer übersprudelnden Lebensfülle noch so oberflächlich gesehen hat, kann dieser Zusammenstellung von blöden Gesichtern und verrenkten Gliedmaßen kaum einen Wert beilegen.

Auf der linken Hälfte der neu entdeckten Zeichnung ist die Hauptfigur als Ganzes wie in den Teilen eine unverdiente Kränkung nicht nur für Raffael, sondern auch für Donatello. Dasselbe gilt von der unförmlichen Masse eines am Boden Liegenden. Dasselbe gilt von der Frau mit der Krallenhand; beim Menschen kommen solche Formen nicht vor, vielleicht beim Ameisenbären.

Das sind die Beweismittel der gelehrten Kunstforschung für eine neue, die ganze künstlerische Bedeutung eines der berühmtesten Meister der Hochrenaissance umgestaltende Lehre. Daß sich die gelehrte Forschung irrt — wer wollte ihr das zum Vorwurf machen. Irrtümer sind auf einem Gebiete, das bisher ganz der persönlichen Willkür preisgegeben war, unvermeidlich, gefährlich werden sie nur, wenn es mit der amtlichen Stellung für unvereinbar angesehen wird, einen Irrtum eingestehen zu müssen.

Aber daß der Verfasser des neuen Raffaelwerkes auf den Beifall seiner gelehrten Ratgeber rechnen kann, wenn er nicht einmal, sondern bei zwei Anlässen mit einer gewissen Wichtigkeit davon spricht, daß ihm die Echtheit der von ihm besprochenen raffaelschen Handzeichnungen, seiner Beweismittel, der wissenschaftlichen Grundlage seiner Untersuchungen, gleichgültig oder nebensächlich sei, das ist der Fehler, der die gelehrte Kunstforschung lahm legt, der sie zu einem Sumpfe macht, in dem Kunst, Wissenschaft und alle Keime einer lebenskräftigen Kultur langsam aber sicher untergehen.

Es ist das gerade so, als wenn ein Pflanzenkundiger ein Buch über die Staubfäden von Blumen herausgeben würde, der irgendwo die Bemerkung einfließen ließe, ob die von ihm untersuchten Staubfäden von der Natur hervorgebracht seien, oder ob sie aus einer Blumenfabrik stammten, darum kümmere er sich nicht.

Die fragwürdigste Figur auf der Zeichnung nach Donatellos Relief bleibt immer das Kind ganz rechts, wenn man glauben soll, daß Raffael es gezeichnet habe. Es steht nicht, es geht nicht, es fliegt nicht, es kann weiter nichts, als der Physik und der Logik, aller Wissenschaft und aller Kunst zugleich den Krieg erklären.

Die eckig gezeichneten Augen endlich, welche als beweisend für die Eigenhändigkeit angesehen werden, hat Raffael niemals gemacht, auch nicht auf der angezogenen, echten Zeichnung in Florenz, welche abgedruckt wird, welche aber gerade das Gegenteil von dem beweist, was bewiesen werden soll, sie konnte mit demselben Rechte abgedruckt werden, wie Abbildung 21, obgleich dieselbe „zufällig gerade das in Betracht kommende Detail nicht ganz genau wiedergiebt".

Der neu entdeckte falsche Raffael verrät die Hand eines Zeichners von Fach, dem aber der menschliche Körper in seinen Umrißlinien, wie in den verbindenden und trennenden Linien seiner einzelnen Bestandteile, deren richtige Wiedergabe die Darstellung eines lebenden und lebensfähigen Menschen bedingt, ein Geheimnis geblieben ist.

Man wird sich leicht überzeugen, daß diese flüchtige, schülerhafte Zeichnung wohl nach dem Relief Donatellos in Padua, aber niemals von Raffaels Hand gemacht sei, wenn man eine der wertvollsten, eigenhändigen Zeichnungen daneben legt; eine von denen, welche überströmen von künstlerischen Eingebungen, welche mit der sichersten Herrschaft über den zeichnenden Stift wie über die Einzelheiten und die Gesamt-

wirkung der menschlichen Körperform auf das Papier geworfen sind.

Solche Zeichnung ist Nummer 109 dieses Verzeichnisses (Albertina, Braun 160), Madonnenentwürfe, welche zum Teil mit Rötel, zum Teil mit der Feder ausgeführt sind.

Aber leider will die gelehrte Forschung dieser Zeichnung die Echtheit nicht zugestehen; die Wissenschaft hat dieser herrlichen Arbeit die Echtheit abgesprochen, welche für die Beurteilung raffaelscher Entwürfe besonders wichtig ist.

Denn hier stehen Rötel- und Federzeichnungen nebeneinander, zum Beweis, daß Raffael seine Art des Entwerfens nicht ändert, wenn er statt des Silberstiftes oder der Feder ausnahmsweise den Rötel in die Hand nimmt; das zu wissen ist notwendig, um die große Zahl von unechten Rötelzeichnungen unter Raffaels Namen richtig beurteilen zu können.

Wenn diese Albertinazeichnung von gelehrten Forschern für unecht gehalten werden kann, ist es Morelli zu verzeihen, daß er die Federzeichnung für das „Dreifigurenbild" in der Albertina (Nummer 62) oder die „Madonna" im Städelschen Institut (Nummer 55) oder die „Anbetung des Kindes" in Oxford (Nummer 58) für Arbeiten Pintoricchios hielt.

Diese Annahmen sind ebenso falsch, aber ihnen stehen wenigstens Gründe zur Seite, wenn man sich allein an die Ausführung hält und den Geist des Künstlers unbeachtet läßt, der doch aus jedem Kopfe, aus jeder Hand dieser Zeichnungen laut genug redet, und der ohne Nachteil für die richtige Beurteilung eines Kunstwerkes allerdings nicht unbeachtet bleiben darf.

Die Besprechung der einzelnen Handzeichnungen wird wiederholt den Anlaß bieten auf diejenigen Punkte zurückzukommen, aus denen sich die Unterordnung Raffaels unter Donatello ergeben soll.

Aber wer hat nun recht?

Wem soll der Kunstfreund sein Vertrauen schenken, der nicht gewohnt ist, viele Handzeichnungen oft zu sehen, der aber vor Werken mit volltönenden Urhebernamen nicht auf Schritt und Tritt durch Nachahmungen irre geleitet werden will?

Der Kunstfreund wird sich am besten dabei stehen, wenn er Niemanden glaubt, sondern wenn er das eigene Urteil reden läßt. Er wird dann wohl irren, er wird im Ungewissen bleiben, aber sein Auge und sein Urteil werden gleichzeitig sicherer, wenn er, aufmerksam vergleichend, die gelehrten und die ungelehrten Ansichten gegen einander abwägt.

Für die aufgewendete Mühe wird er durch die Erfahrung bereichert werden, daß die genauere Bekanntschaft mit den Werken eines Künstlers von Bedeutung das Verständnis für alle schärft und zugleich den geistigen Gesichtskreis in erwünschter Weise erweitert.

Zu solchen Übungen für das künstlerische Genießen soll das vorliegende Verzeichnis von eigenhändigen Entwürfen Raffaels anregen, die begleitenden Erörterungen sollen nicht überreden, sie sollen nur anleiten, sie müssen deshalb vor den Handzeichnungen selbst oder mit Vervielfältigungen in der Hand gelesen werden.

Das Verzeichnis ist nicht vollständig, weil eine kleine Anzahl von Blättern im Besitz von einzelnen Sammlern, zum Teil auch der bekannten öffentlichen Sammlungen noch nicht vervielfältigt wurde, also den genaueren, vergleichenden Untersuchungen entzogen ist.

Ganz mechanisch hergestellte Vervielfältigungen nach Kunstformen sind die eigentliche Litteratur für kunstwissenschaftliche Untersuchungen, eine bis jetzt höchst lückenhafte, mangelhafte Litteratur, welche ganz willkürlich zusammengestellt ist.

Mit der Herstellung eines zuverlässigen Textes sind

erst Anfänge gemacht: Dürers und Rembrandts Handzeichnungen sind in einer leider zu prunkvollen Form gesammelt herausgegeben. Man kennt eben Kunst nur als Vorrecht der reichen Leute und rechnet nicht auf eine Wirkung für die Vielheit, die doch auf Rücksicht Ansprüche machen kann, wenn vonseiten des Staates etwas für Kunst geschieht.

Die Ergebnisse solcher Litteraturkenntnis werden immer vor dem eigenhändigen Vorbilde die Probe zu bestehen haben; aber nur durch eine möglichst vollständige Zusammenstellung des weit verstreuten Stoffes in Vervielfältigungen sind genaue Vergleichungen und brauchbare Ergebnisse aus denselben möglich.

Passavant, der nur die Anfänge der Photographie erlebte, hat dieselbe für sein Verzeichnis der Handzeichnungen Raffaels nicht verwerten können; er hat für seine Zeit Außerordentliches geleistet, das jetzt aber nicht mehr genügt. Alle Kunstformen, selbst Architekturen und Skulpturen, bei denen perspektivische Verschiebungen zu berücksichtigen sind, namentlich aber Handzeichnungen können erst durch unmittelbares Vergleichen selbst weniger gelungener Vervielfältigungen wissenschaftlich verwertet werden; die Betrachtung der Kunstwerke selbst ist erschwert, weil sie räumlich weit von einander getrennt sind, und eine genauere Untersuchung durch störende Nebenumstände und Zufälligkeiten beeinflußt wird.

In den meisten Fällen wird man den Wunsch haben, über Fragen schnell zu einem bestimmten Ergebnis zu kommen, welche nur durch Geduld erledigt werden können. Ein geübteres Auge wird oft auf den ersten Blick das Richtige herausfinden, aber das beste Gedächtnis ist ebenso oft trügerisch. Dazu kommen die Stimmungen, die heute zu nachsichtig, morgen zu schwarzseherisch sind und Flecken in der Sonne finden. Wie leicht ist man geneigt, das sehen zu können, was man sehen möchte. Daß Waagen und Rumohr

vor Tisch anders urteilten als nach Tisch, wird behauptet, und das wird auch wohl richtig sein, denn es entspricht der Natur des Menschen; der Wein macht zuversichtlich.

Diese schädlichen Einwirkungen können nur durch eine ruhige und wiederholte Prüfung unter den verschiedensten Stimmungen und Nebeneinflüssen unschädlich gemacht werden, und das ist nur durch Vervielfältigungen möglich, die man immer zu seiner Verfügung hat.

Eines der ersten, wichtigen Ergebnisse solcher Untersuchungen war die jetzt allgemein verbreitete Beurteilung des venezianischen Skizzenbuches, welche sich allmählich aber verhältnismäßig ziemlich rasch Bahn gebrochen hat.

Morellis Behauptung, daß das venezianische Skizzenbuch als Arbeit Raffaels zu verwerfen sei, behauptet sich trotz amtlichen Widerspruches und wird sogar von vielen Kunstgelehrten geteilt, die als Leiter von Galerien Erfahrung im Sehen haben.

Springers früher schon geäußerte Bedenken gegen die Eigenhändigkeit des Skizzenbuches sind auch darin berechtigt, daß nicht alle Blätter desselben von einer Hand sein können. Springer nahm eine Mehrheit von geübten und ungeübten Mitarbeitern an, ein Urteil, das sich bei der großen Verschiedenheit im künstlerischen Werte der einzelnen Zeichnungen mit Notwendigkeit ergiebt, und das nichts Gezwungenes an sich hat, da die festen Regeln einer zunftmäßig betriebenen Kunst die große Gleichmäßigkeit der verschiedenartigen Zeichnungen erklären.

Morelli hielt Pintoricchio für den alleinigen Urheber des Skizzenbuches, der doch die Zeichnungen dieses Meisters außerhalb des Skizzenbuches — namentlich kommen in Betracht die stehende Frau mit dem Füllhorn und die schreitende Frau mit dem Korbe, beide in den Uffizien — so genau und so oft betrachtet hatte.

Dieselben haben mit dem Skizzenbuche nur die Schule, nicht die Hand gemeinsam und bezeugen Pintorichios Unabhängigkeit gegenüber der Schule Peruginos.

Für das Raffaelwerk von Crowe und Cavalcaselle dagegen ist das Skizzenbuch die glaubwürdigste Urkunde geblieben. Wie Passavant lassen sie Raffael 1495 nach Perugia kommen und bestätigen schon dadurch, daß ihre Auffassung eine durchaus willkürliche ist.

Nach dem Berichte Vasaris ist der Hergang ein anderer gewesen; wenn man Vasari überhaupt als Quelle benutzen will, mußte das in diesem wichtigen Punkte auch geschehen. Vasari ist ganz bestimmt in seinen Angaben: der 1483 geborene Raffael wurde zu Lebzeiten seines Vaters, des am 1. August 1494 gestorbenen Giovanni Sante, von diesem selbst nach Perugia gebracht.

An der Echtheit des Skizzenbuches hält auch Mr. Muntz fest, der eine vermittelnde Stellung einnehmen möchte, der dadurch aber mit seiner Darstellung der Jugendgeschichte Raffaels arg ins Gedränge kommt.

Mr. Muntz ist der Ansicht, daß Raffael früheftens 1499 nach Perugia gekommen sei; ein anderes Mal nennt er das siebenzehnte Lebensjahr, also 1500, als die betreffende Jahreszahl. Er giebt also Morelli vollständig recht, ohne sich darum zu kümmern, was Raffael in der Zeit bis zu seinem siebenzehnten Lebensjahr getrieben und geleistet habe.

Den eigentlichen Feldzug gegen die Echtheit des Skizzenbuches hat Morelli eröffnet. Die lange geglaubte und auch jetzt noch verteidigte Echtheit desselben macht jedoch eine doppelte Entwickelungsgeschichte des jungen Künstlers notwendig, von denen die eine durch das Skizzenbuch, die andere durch eine größere Anzahl von Handzeichnungen außerhalb desselben bezeugt wird.

Diese beiden Möglichkeiten schließen sich aber ganz und

gar aus; in den eigenhändigen Arbeiten außerhalb des Skizzenbuches mit ihrer regelmäßig fortschreitenden Weiterentwicklung von schwächeren zu besseren Arbeiten liegt schon der bündigste Beweis, daß Raffael das Skizzenbuch nicht gemacht haben könne.

Wenn es richtig ist, daß Raffael mit zehn oder elf Jahren nach Perugia kam, wie Vasari behauptet, konnte er allerdings eine Zeit lang damit beschäftigt werden, Werkstattmuster zu wiederholen, und dieselben konnten anfänglich schwach sein, hernach im Zwang der Schulregeln zu besseren Arbeiten vorschreiten.

Aber dann bleibt die durch zahlreiche Arbeiten sicher beglaubigte Thatsache völlig unaufgeklärt, daß Raffael seit 1500 etwa veranlaßt wurde, sich durch Übungen nach der lebenden Form von einer Schule unabhängig zu machen, welche nicht auf Kenntnis der lebenden Form gegründet war, sondern welche nach Schulregeln arbeitete; daß er, auf die Hülfsmittel der perusiner Schule ausschließlich angewiesen, von der Schule abweichende Formen des Nackten zu finden und dieselben im Entwurf mit höchster Sicherheit zu beherrschen lernte, um Gemälde auszuführen, deren Figuren in die Befangenheit der Schule zurückfallen.

Kam Raffael aber erst mit siebenzehn Jahren nach Perugia, dann war es ausgeschlossen, daß er bei seiner hervorragenden Begabung und bei seiner ausdrücklich bestätigten Frühreife, ferner bei der damals üblichen gründlichen Ausbildung noch so kümmerliche Arbeiten liefern konnte, wie deren das Skizzenbuch enthält; ebenso unmöglich ist es, daß er gleichzeitig für Entwürfe voll künstlerischen Schwunges und ausgeprägter Eigenart über ausgebildete Darstellungsmittel verfügte, welche nicht der Schule entstammten.

Die guten Zeichnungen des Skizzenbuches, bei weitem

die Mehrzahl, erfreuen sich mit Recht lebhafter Anerkennung. Aber wenn man glaubt, dieselben wegen ihrer künstlerischen Vorzüge Raffael zuschreiben zu müssen, wird wohl nicht genügend berücksichtigt, wie gründlich im fünfzehnten Jahrhundert und früher schon der Maler nach den Regeln der Zunft ausgebildet wurde.

Das geschah nicht nur in Italien, sondern überall, wo es eine geordnete Ausübung der Kunst gab. Wer nur eine handwerksmäßige Veranlagung hatte, blieb Handwerker und lernte sein Geschäft auf das Genaueste kennen; wer künstlerisch veranlagt war, sah sich im Besitz der unentbehrlichen Fähigkeiten, sobald die höhere Veranlagung zum Durchbruch kam.

Daß die Brüder van Eyck scheinbar plötzlich die altniederländische Kunst zur Blüte entwickeln und ein neues Malverfahren einführen konnten, das ihren Ruhm über ganz Europa verbreitete, war nur möglich, weil sie eine glänzende Farbenbehandlung schulgerecht entwickelt vorfanden, weil farbenprächtige Miniaturen seit Jahrhunderten in Flandern und Burgund den edelsten Luxus gebildet hatten und mit höherer oder geringerer künstlerischer Freiheit von vielen Händen mit großer Sicherheit in der Farbenwirkung hergestellt werden konnten.

Als Albrecht Dürer wegen des Hellerschen Altars mit dem Stifter unterhandelte, machte er sich auf Grund seiner handwerksmäßigen Sicherheit verbindlich, daß das Werk fünfhundert Jahre dauern werde, und wenn er dasselbe nach ein oder zwei Jahren noch einmal firnissen dürfe, wollte er noch für ein Jahrhundert einstehen.

Dürer war nicht der Mann Versprechungen zu machen, welche er nicht halten konnte; nur nach unseren heutigen Erfahrungen, namentlich in der Wandmalerei, klingt Dürers Zuversicht schwindelhaft. Aber welcher Maler von heute

würde nach den damals überall gültigen und in Italien von Cennino Cennini aufgezeichneten Regeln ein Maler werden wollen!

Cennino, ein Schüler des 1396 in hohem Alter gestorbenen Angiolo Gaddi, eines Nachfolgers Giottos im zweiten Grade, forderte dreizehn Jahre des Lernens und macht ganz genaue Angaben, wie die Zeit eingeteilt werden müsse, wenn ein Maler seine zunftgerechte Ausbildung erhalten sollte.

Daß ein gut gezeichneter Körper die Voraussetzung künstlerisch wirksamer Figuren sei, hatte Cennino gleichfalls schon gelehrt. In Umbrien war die Kenntnis des Nackten allerdings weniger gründlich als in Florenz, aber man fühlte die Überlegenheit der florentiner Meister wie die Mantegnas und Signorellis, man wußte ihre Werke nicht nur zu würdigen, man wußte sich dieselben auch nutzbar zu machen.

Aus Pintoricchios Zeichnung in den Uffizien, die mächtig ausschreitende Frau mit dem Körbchen in der Hand, ist zu ersehen, wie dieser Meister die in den Werkstätten berühmterer Künstler eingeheimsten Kenntnisse zur Anwendung brachte. Die gespreizte Anmut wird zur Unnatur, aber jede Linie verrät das Selbstbewußtsein des Meisters, daß er den nackten Körper und wallende Gewänder darstellen konnte.

Perugino war ein berühmterer und gesuchterer Künstler, als Pintoricchio, aber er war ebenso wenig ein Zeichner im Sinne der Florentiner wie sein Geschäftsteilhaber; er hat es in der Darstellung des Nackten nie dahin gebracht, Figuren zeichnen zu können, welche fest auf ihren Füßen stehen. Michelangelo sah mit unendlicher Verachtung auf solche Kunst herab.

Den besten Arbeiten Peruginos und Pintoricchios ent-

sprechen auch die besten Zeichnungen des Skizzenbuches, und es ist wohl unmöglich, etwas Bestimmtes darüber anzugeben, welcher von beiden mehr Anteil an denselben habe, wenn Perugino als der geistig bedeutendere auch immer zuerst genannt werden muß.

Die betende Madonna, die knieende Frau mit vorgestreckten Händen, die hübschen Frauen- und Mädchenköpfe, wie die vier Männerköpfe auf einem Blatte vertreten eine in sich abgeschlossene, fertige Kunstrichtung, welche alle gesammelte Erfahrung des Quattrocento in Musterbeispielen niedergelegt hatte.

Aber das, was Raffael von Perugino unterscheidet, die hohe Begabung, welche unwillkürlich und unwiderstehlich zum selbständigen Um- und Neubilden antreibt, das fehlt den mehr als hundert Zeichnungen des Skizzenbuches vollständig.

Das Beste ist von einer durchaus gleichmäßigen Vortrefflichkeit, und darüber geht kein Blatt hinaus; das Geringere zeigt eine handwerksmäßig sichere Ausführung und ist doch nur als Arbeit wenig begabter Gehülfen in der Werkstatt Peruginos zu verstehen; der Ausdruck der meisten Köpfe ist nichtssagend, freundlich, aber selbst einfältig.

Vom achten Lebensjahre an wurden die Kinder in die Lehre gegeben, es kann deshalb nicht auffallen, daß auch mittelmäßige Begabung zu einer handwerksmäßigen Sicherheit gelangte und ganz annehmbare Arbeiten liefern konnte — derart sind die geringeren Leistungen des Skizzenbuches.

Das Quattrocento hatte in der Bildung des nackten Körpers und der umhüllenden Gewänder außerordentliche Fortschritte gemacht. Das, was Cimabue über die Mosaizisten, was Giotto über Cimabue erhebt, die liebevolle, wenn auch in den Ergebnissen noch wenig befriedigende Rückkehr zur Natur, war in Florenz, war in Padua mit fortschreitendem Können das Ziel ehrgeizigen Wetteifers

geworden. Die Pollajuoli und Verrocchio, Mantegna und Signorelli wurden von ihren Zeitgenossen verstanden und verdankten ihren Ruhm hauptsächlich der gewissenhaften Wiedergabe des lebenden Menschen.

Giovanni Sante pries in seiner Reimchronik begeistert die Leistungsfähigkeit seiner Zeit im richtigen Zeichnen, er stellte Leonardo und Perugino neben einander, aber Mantegnas Kunst erschien ihm unvergleichlich. Dennoch haftete der Zeichnung der Gewänder immer noch eine gewisse Schwere, der Zeichnung des Körpers eine gewisse Schwerfälligkeit an. Die Falten Mantegnas sind künstlich zurecht gelegt, die Gewänder kleben am Körper, die Tracht Signorellis schnürt den Körper ein, während seinen Muskeln die weiche, schützende Hautdecke zu fehlen scheint; aber ihre Figuren sind, wie die der florentiner Meister, aus einem Gusse, lebenswahr und lebenskräftig.

In der nachahmenden Kunstweise Peruginos ist die Anordnung der Stoffe und der Falten sehr überlegt, fast gesucht, aber die dicken Gewandmassen verhüllen die Formen des nackten Körpers, welchem die rechte Lebenswahrheit fehlt.

Für das Quattrocento bildeten der Mensch und seine Gewandung noch nicht jene innige Verschmelzung in einander fließender Linien, welche den Körper zur festen Grundlage weicher und wechselnder Faltenbildung macht, und welche doch Körper und Gewand, jedes in seiner Art, als Sache für sich zu behandeln versteht.

Die Griechen hatten das verstanden. Am Eingang zu den Renaissance-Skulpturen des Alten Museums in Berlin steht eine kopflose, weibliche Figur in Bronze von griechischer Meisterhand, welche den lebenden Körper und die reichste Faltenbildung, jedes für sich und beides in untrennbarem Zusammenhange bewundernswert darstellt.

Solches Können ist immer das Merkmal einer Zeit

höchster Kunstblüte. Erst die Meister der Hochrenaissance haben sich in der christlichen Kunst zu solchen Leistungen erhoben.

Der deutschen Kunst von heute dagegen ist ein solches Können nicht einmal begehrenswert, viel weniger selbstverständliche Voraussetzung geblieben. Maler, welche wiederholt den Nachweis geliefert haben, daß sie den menschlichen Körper zeichnerisch nicht beherrschen, dürfen sich als Führer fühlen und akademische Lehrer verteidigen den Grundsatz, daß die richtige und die unrichtige Zeichnung des menschlichen Körpers von der Absicht abhängig sei, welche der Künstler verfolgt: daß er verzeichnen dürfe, wenn eine bestimmte Wirkung durch Verzeichnen erreichbar sei. Das Gewand wird mit Absichtlichkeit als unabhängig vom Körper behandelt.

Solche Lehrsätze können aber nur in kunstloser Zeit einen Ersatz für das fehlende Können bieten; die florentiner Schuhmacher des Quattrocento hätten sich solche Kunst verbeten.

Es handelt sich hierbei doch nicht um neue Fragen, deren Körnchen Wahrheit noch nicht erkannt ist, und die sich erst allmählich Bahn brechen sollen.

Es handelt sich um die ersten und einfachsten Gesetze aller Kunstübung, welche sich seit fünftausend Jahren, so lange es eine Kunst großen Stils giebt, als Vorbedingung aller Kunst bewährt haben.

Niemals kann das kleinste Körnchen Wahrheit ungestraft wie wertlos behandelt werden. Wie viel mehr gilt das von Erfahrungssätzen, welche aus der gesammten Kunst aller Zeiten abgeleitet sind.

Wenn die heutigen Anschauungen über richtiges und unrichtiges Zeichnen sich höchster Anerkennung erfreuen und mit der ehrenvollsten Auszeichnung belohnt werden, welche der Staat zu vergeben hat, gewinnt diese Lehre ihre volle Bedeutung als Merkmal einer kunstverlassenen Zeit.

Das bedeutet ein so tiefes Sinken der Kunst, daß man jetzt mit einiger Sicherheit auf einen Wandel rechnen kann, wenn Kunst überhaupt notwendig für den Menschen ist, wenn Deutschland die Fähigkeit und den Beruf des führenden Kulturstaates in sich trägt.

Die herrschende Mißachtung älterer Kunstschulen beruht auf einer falschen Auffassung von der künstlerischen Freiheit, welche bei allen Kunstformen zum Vorschein kommt.

Die Musiker der altbewährten Kunstüberlieferung hielten Quinten für fehlerhaft, deren Mißklang auch das ungeübte Ohr empfindet. Jetzt gilt die Regel, daß man durch Quinten musikalisch wirken darf.

Andere haben solche Quinten in Marmor gehauen, sie liegen nicht mehr in Noten festgebannt oder rauschen nicht wie ein Musikstück vorüber, sondern sie haben die Form eines kleinlichen, sinnlosen Faltengewirrs angenommen, das den Körper von Marmorstatuen in Lebensgröße versteckt, das in qualvoller Dauer täglich seine Wirkung auf die Menschen ausübt, das in Vervielfältigungen überall hin verbreitet wird.

Die Faltengebung in den Gewändern von Klingers Frauengestalten, an denen man lernen kann, wie die Alten den Marmor nicht bemalt haben, sind die auf die äußerste Spitze getriebene künstlerische oder vielmehr unkünstlerische Willkür.

Wenn diese Falten noch darüber täuschen könnten, daß sie einen unverstandenen menschlichen Körper umhüllen. So widersinnig sie sind, man sieht aber doch, daß der rechte Arm der „Kassandra" zu lang ist, als wäre er aus dem Schultergelenk gefallen und würde unter Schmerzen von der linken Hand gehalten; man sieht es doch, daß die „Salome" ihren linken Oberarm mit einer Verkürzung gebrochen hat, wahrscheinlich im Handgemenge mit den braun

und blau angelaufenen Besiegten. Sie stützt den Arm mit der Rechten, einer nachlässig geformten Hand, gegen die alle meißener, fuldaer und berliner Porzellanfigürchen der guten Zeit große Kunstwerke sind.

Quinten als Musik, Klingers Falten und die Lehre von der Berechtigung des verkehrten Zeichnens sind gleichwertige Merkmale eines durch Gesetzlosigkeit herbeigeführten Kunstverfalles.

Das ist die Kunst einer Zeit, welche Raffael verachtet, welche bewährte Kunstregeln als wertlos behandelt, weil ihr Schaffenskraft und Können fehlen, wie sie die alten Meister besessen haben, aus deren Werken die Gesetze des künstlerischen Handelns abgeleitet werden.

Raffaels Zeit war eine andere. Leonardo hatte den Mahnruf Cenninos wiederholt, daß der nackte Körper durch die Gewänder hindurch nichts von seiner Formenschönheit verlieren dürfe und brachte diesen Lehrsatz im „Abendmahl" wie in der „Madonna vor der Felsgrotte" des Louvre aufs Glänzendste zur Geltung.

Michelangelo schuf das Gewaltigste in gigantischen Leibern, denen die schweren Stoffmaßen nichts von ihrer Kraft noch von ihrer Leidenschaft nehmen.

Ganz im Geiste solcher Anschauungen malte Tizian auf einem seiner frühsten Werke den Triumph weiblicher Schönheit und Reinheit: einer unbekleideten Frau von tadellosen Formen, deren leuchtendes Fleisch durch lose anliegende Stoffe gehoben wird, fügte er als Gegensatz eine bekleidete Frau hinzu, welche Hüllen suchte, wie Eva nach dem Sündenfall, wenn man die erblühte und gebrochene Rose in diesem Sinne deuten darf, welche neben ihr liegt.

In ihren bauschigen, schleppenden Stoffen und in den langen Handschuhen empfindet man die störende Wirkung der Gewänder, wenn sie den Körper verstecken, anstatt den

Wohllaut seiner Linien zu erhöhen; die aufs höchste entwickelten künstlerischen Mittel können daran nichts ändern.

Ebenso stand Raffael auf der Höhe seiner Zeit, wenn er zeichnend Leonardo und Michelangelo auch nicht immer in der überzeugenden Richtigkeit der menschlichen Körperverhältnisse erreichte. Das wird an einem seiner Hauptwerke am deutlichsten fühlbar. Die Knöchel des (rechten) Standbeines der „sixtinischen Madonna" befinden sich in gleicher Höhe, unbedingt ein großer Fehler für einen großen Künstler.

Aber gerade aus seinen Handzeichnungen kann man erkennen, daß Raffael die lebensvolle Wiedergabe des bekleideten und des unbekleideten Menschen mit unermüdlicher Gewissenhaftigkeit erstrebte — wenn man die echten und die unechten Handzeichnungen auseinander zu halten sucht.

Sobald Raffael seinen Fuß in die Werkstatt Peruginos setzte, belebte er die starren Schulformen mit neuem Geiste. Die Entwürfe für die „Krönung der Madonna", namentlich aber die drei Entwürfe für die „schmerzensreiche Mutter unter dem Kreuze" in der Albertina bilden den Merkstein, der dies geschichtlich wichtige Ereignis für die umbrische Malerei bezeichnet.

Jeder Entwurf für die „Krönung der Madonna" beweist es, daß Raffael ein ausgebildeter Künstler gewesen sein muß, als er anfing in der Kunstweise Peruginos zu zeichnen und zu malen. Im Entwurf war er ganz er selber, im Gemälde erst wurde er ein Mitglied der Werkstatt Peruginos und war gezwungen, sich so genau an die Art dieses Meisters anzulehnen, daß das Gemälde lange für ein Werk Peruginos gehalten werden konnte.

In verschärftem Maße wiederholte sich das in den drei Entwürfen für die „Madonna unter dem Kreuze", welche weder Perugino noch Pintoricchio gemacht haben könnten

während das Gemälde allerdings leicht für ein Werk Peruginos anzusehen wäre.

Für einen Schüler von so siegreicher Überlegenheit im Können hatte es keinen Sinn, die Vorbilder Peruginos für Gewandfiguren ein Dutzend Mal zu wiederholen, noch konnte es ihm Befriedigung gewähren, Peruginos in Rauch gedörrte Nacktfiguren noch öfter abzuzeichnen, nachdem er den lebenden Menschen zu verwerten gelernt hatte. Das verlangt aber Mr. Muntz, wenn er Raffael als Verfasser des Skizzenbuches mit siebenzehn Jahren nach Perugia kommen läßt.

Ganz gewiß ist Mr. Muntz im Recht, wenn er entschieden für die Echtheit des Gemäldes „Apollo und Marsyas" im Louvre eintritt, aber sein Urteil steht doch auf schwachen Füßen, wenn er vor dem Entwurf für das Gemälde in Venedig unsicher wird und statt dessen eine Figur aus dem venezianischen Skizzenbuche als Vorarbeit Raffaels für dies Gemälde abdrucken läßt (Braun 94). Mr. Muntz verkennt dabei den ganzen, großen Unterschied, welcher die Frührenaissance von der Hochrenaissance trennt.

Es ist zweifellos eine gewisse Übereinstimmung der Körperhaltung zwischen dieser Figur und dem Apollo erkennbar; auch ist es richtig, daß die Figur des Apollo wie die des Marsyas erst entstanden sein können, nachdem Raffael nach Perugia gekommen war. Aber über die Schule und die Fähigkeiten des Skizzenbuches erheben sich der Entwurf in Venedig wie das Gemälde durch das Bemühen, wirkliches Leben statt eines in Linien erstarrten Vorbildes darstellen zu wollen.

Perugino war seiner ganzen künstlerischen Beschaffenheit nach nicht in der Lage, die Figuren des Apollo und des Marsyas zeichnen zu können, und Raffael war seiner ganzen künstlerischen Beschaffenheit nach nicht in der Lage, die Federzeichnung aus dem Skizzenbuch machen zu können.

Die Betrachtung eines andren Blattes aus dem Skizzenbuche bezeugt das aufs Klarste.

Nach der bisherigen Annahme kam Raffael 1502 nach Siena und zeichnete daselbst zwei der drei antiken Grazien ins Skizzenbuch, welche der Cardinal Francesco Piccolomini im Dom von Siena aufstellen ließ, und welche seitdem in einem Nebenraum des Domes untergebracht sind.

Nach derselben Ueberlieferung ging Raffael von Siena nach Florenz und zeichnete dort die überaus schöne Figur nach Michelangelos „David" (vergl. Nr. 26 dieses Verzeichnisses). Mag das nun im Anfang oder am Ende seines florentiner Aufenthaltes geschehen sein — wahrscheinlich ist das erstere wegen der schlankeren Formen und wegen des Ueberwiegens von Raffaels Eigenart im Gegensatze zu Michelangelo — es ist nicht nur unwahrscheinlich, es ist menschlich unmöglich, daß ein hochbegabter Künstler, der nach Francias Zeugnis in seinen „ersten Jahren" schon viele überflügelt hatte, mit neunzehn Jahren noch nicht weiter war, als daß er die trockenen, nüchternen Grazien des Skizzenbuches zeichnen konnte, und daß er danach plötzlich künstlerisch frei wurde oder gar gleichzeitig künstlerisch frei war.

Man setzt die „Krönung der Madonna" und die „Kreuzigung" allgemein und mit großer Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1501 bis 1503. Derselbe Künstler, der die geistvollen Entwürfe für diese Gemälde machte, soll gleichzeitig 1502 in Siena, greisenhaft in Auffassung und Ausführung, antike Vorbilder nachgeahmt haben, welche, dürftig in den Formen und mißhandelt, wie sie sind, doch immer noch die Merkmale einer überlegenen Kunstüberlieferung an sich tragen?

In der Nachbildung von Raffaels Hand mußten sie, wie die Zeichnung nach dem „David", selbstbewußt oder unbewußt, Raffaels Eigenart annehmen, und die fehlt den Grazien des Skizzenbuches.

Diese, wie manche andere Figuren, sind wohl nach guten Vorbildern gemacht, aber sie beruhen nicht auf Fähigkeiten, welche unmittelbare Naturbeobachtung oder künstlerische Überlegenheit in irgend einer Richtung fordern. Als Vorbilder für das Skizzenbuch sind außer der antiken Gruppe die Pollajuoli, Mantegna, Signorelli erkennbar, selbst Leonardo wird ins Altjüngferliche übertragen, aber niemals, am wenigsten in den spießbürgerlichen Philosophenbildern, erhebt sich der Zeichner trotz guter Schulung über seine Vorbilder, sondern er bleibt hinter denselben zurück. Gerade wegen der zeichnerisch sicheren Ausführung spricht das gegen Raffaels Mitwirkung.

Das Beste im Skizzenbuch sind Modelfiguren, in welchen Perugino und Pintoricchio ihr ganzes Können erschöpften, um die ehrenvollsten Aufträge ausführen zu können, die ihnen je erteilt wurden, ihre Wandgemälde in der sixtinischen Kapelle. Darin liegt die Bedeutung dieser merkwürdigen Sammlung von Handzeichnungen, daraus ergiebt sich die einfachste und zwangloseste Erklärung für dieselbe.

Die eingehenden und sachlichen Untersuchungen über das venezianische Skizzenbuch von Herrn Robert Kahl (Leipzig, 1882) haben schon bewiesen, daß die Modelfiguren nicht einmal für einen bestimmten Zweck hergestellt wurden, sondern sie sind im weiteren Sinne des Wortes als Werkstattbesitz anzusehen. Auf den verschiedenartigsten Gemälden läßt sich ihre Verwendung mit kleinen Änderungen nachweisen, welche dem besonderen Zweck des einzelnen Falles angepaßt wurden.

Daß verschiedene Hände an dem Skizzenbuche gearbeitet haben wird gleichfalls von Herrn Kahl so klar gemacht, daß man keinen Widerspruch mehr erwarten sollte.

Die Vermutung, daß der aus Urbino gebürtige Girolamo Genga der Urheber der Philosophenbilder sei, Wieder-

holungen des Bilderschmuckes, den der Herzog von Urbino in seiner Bibliothek von Justus von Gent hatte herstellen lassen, klingt sehr wahrscheinlich. Sie wird zur Gewißheit, wenn das aus J und G zusammengesetzte Künstlerzeichen, das sich einmal im Skizzenbuche findet, wirklich Jeronimo Genga gelesen werden darf und der Schreibweise nach in das Quattrocento hineinpaßt.

Bei der Besprechung der einzelnen Handzeichnungen Raffaels wird das Skizzenbuch noch wiederholt zur Sprache kommen.

Schon jetzt erscheint es nicht ausgeschlossen, daß die gelehrte Forschung die Verteidigung der Echtheit desselben auf der ganzen Linie aufgeben werde, nachdem Mr. Muntz die Ansicht Morellis inbezug auf den Zeitpunkt des Eintrittes Raffaels in die Werkstatt Peruginos als berechtigt anerkannt hat.

Größerer Widerstand wird zu überwinden sein, ehe über die Rötelzeichnungen unter Raffaels Namen eine Verständigung erzielt wird.

Dieselben haben für Raffaels römische Zeit ungefähr dieselbe Bedeutung, wie das Skizzenbuch für die perusiner Zeit. Auch von den Rötelzeichnungen kann man sagen, daß ihnen der großen Mehrzahl nach eine geschäftsmäßige Sicherheit zugestanden werden muß. Sie sind aus der Kunstweise eines gefeierten Künstlers hervorgegangen, dessen Eigenart man wohl nachahmen aber nicht erreichen konnte.

Wenn man aber in Anschlag bringt, daß die von Raffael auserlesenen Gehülfen für befähigt gehalten wurden, am Mittelpunkte des damaligen Kulturlebens wirken zu können, nachdem sie in zunftmäßigem Zwange dem Herkommen gemäß ausgebildet worden waren, haben die Vorzüge einzelner Rötelzeichnungen gewiß nichts Wunderbares. Ihre Schwächen trennen sie von den eigenhändigen Arbeiten ebenso bestimmt,

wie diese über den Federzeichnungen der perusiner Lehrmeister stehen.

Der Mehrzahl der Rötelzeichnungen fehlt die unmittelbare Naturbeobachtung wie die ungehemmte Gestaltungskraft gerade ebenso wie den Modelfiguren des Skizzenbuches.

Aber die Rötelzeichnungen gehören seit langer Zeit zum festen Bestande der Raffaelforschung; ihre Loslösung vom Werke des Meisters wird sich erst vollziehen, wenn das lebende Geschlecht der Raffaelforscher ausgestorben sein wird. Doch verdient es hervorgehoben zu werden, daß die berühmte Rötelzeichnung zur „Wasserträgerin" des „Burgbrandes" in den Uffizien jetzt Giulio Romano zugeschrieben wird.

Es giebt wohl keine größere Galerie, welche nicht die Wirkung von Morellis Büchern in neuen Künstlernamen zu erkennen gäbe.

Auch scheint man geneigt zu sein, das Urteil Morellis über die Sepiazeichnungen unter Raffaels Namen zu teilen, der die Mehrzahl für Arbeiten des Perin del Vaga hielt.

Daß die Bibelbilder in Sepia für die Loggien des Vatikanes sämtlich als Schülerarbeiten anzusehen sind, wird schon jetzt ziemlich allgemein zugestanden. Doch ist Morelli in dieser Frage, wie immer, etwas einseitig verfahren: es giebt Sepiazeichnungen von Raffaels Hand, und einige der wertvollsten, die Morelli für unecht erklärt hat, werden einer Nachprüfung zu unterziehen sein.

Immerhin ist man dadurch im Vorteil, daß es sich bei diesen Untersuchungen seltener als bei Leonardo und Michelangelo, Dürer und Rembrandt um eigentliche Fälschungen handelt. Auch das venezianische Skizzenbuch bietet eine Fülle wertvoller, ganz eigenartiger Arbeiten, und die Entscheidung über einzelne Rötelzeichnungen ist nur deshalb schwierig, weil sie gut gemacht sind.

Doch muß man immer auf der Hut sein, Fälschungen

sind auch bei Raffael keineswegs ausgeschlossen; ein Kenner wie Harzen hat der hamburger Kunsthalle eine kleine Mustersammlung der Art hinterlassen.

Das gilt namentlich für den „heiligen Sebastian" in halber Figur, für dessen Echtheit ich nach einmaliger Besichtigung im Jahre 1891 eingetreten bin.

Die ungewöhnliche und ungeschickte Überarbeitung des Körperumrisses hielt ich für eine Folge der mangelnden Übung im Nacktzeichnen, weil ein Teil des Halses, das Haar und der Gesichtsausdruck zu Gunsten der Echtheit zu sprechen schienen.

Eine erneute Untersuchung hat mich überzeugt, daß den Gesichtszügen die feste Geschlossenheit fehlt, daß die linke Hälfte des Halses in der Bildung des Kopfnickers und durch die starren Linien, welche den Hals begrenzen, als eine Nachahmung zu erkennen ist, auch fehlt jede Vorzeichnung in Silberstift.

Ein Engelkopf in Silberstift ferner und eine Gewandfigur in der Harzenschen Sammlung sind gleichfalls keine gleichzeitigen Arbeiten von Schülern oder Werkstattgenossen, sondern sie sind darauf berechnet zu täuschen.

Eine kleine Zahl von Handzeichnungen unter Raffaels Namen wird zu erwähnen sein, die nur als Wiederholungen von der Hand eines Schülers erhalten sind, die aber für die Geschichte ausgeführter Werke Bedeutung haben.

Einschließlich dieser Blätter wird vom Verzeichnis Passavants doch nur ein Bruchteil übrig bleiben.

Um die Darstellung übersichtlich zu machen, war eine Einteilung nach Gruppen erforderlich; die Einteilung nach den Aufenthaltsorten und den Besitzern ist eine zu äußerliche; eine Einteilung nach der Zeitfolge führt zu Willkürlichkeiten ohne Ende; es blieb nur die Einteilung nach dem Inhalte übrig.

Vielleicht wird man die Bemerkung machen, daß dadurch ein Urteil über die ungefähre Zeitfolge aller Handzeichnungen erleichtert wird; die ungleiche Anzahl einzelner Nummern in den verschiedenen Abteilungen fällt nicht allzu sehr ins Gewicht.

Wiederholungen werden nicht zu vermeiden sein, weil es sich immer wieder und in doppeltem Sinne um die Frage handelt: wie arbeitet der Meister, und wie arbeitet der Schüler? Aber auch deshalb, weil die gelehrte Kunstforschung das venezianische Skizzenbuch bis in die römische Zeit hinein zur unerschöpflichen Vorratskammer für Raffaels künstlerische Thätigkeit macht und dasselbe mit der Geschichte seiner reifsten Werke in Zusammenhang bringt.

Die richtige Beurteilung des Skizzenbuches ist von grundlegender Bedeutung. Daß es auf einer vollständigen Verkennung von Raffaels Eigenart und seiner ganzen kunstgeschichtlichen Stellung beruht, wenn man das Skizzenbuch für echt hält, muß so oft wiederholt und nachgewiesen werden, bis sich die gelehrte Forschung bewogen fühlt, dieses Urteil amtlich zu bestätigen.

Die Bildnisse sind vorangestellt, weil einige derselben in die früheften Anfänge von Raffaels künstlerischer Thätigkeit einführen. Wie bei allen Untersuchungen über die Anfänge ist hier der Boden, auf welchem man sich bewegt, unsicherer als im weiteren Verlauf der Dinge.

Bildnisse.

Nr. 1.

Der Kopf eines jungen Mädchens.

Der Körper, bis zum Halsausschnitt des Kleides sichtbar, ist leicht nach rechts gewendet; das Gesicht ist ganz von vorne gesehen, der Blick ist auf den Beschauer gerichtet.

Den Kopf bedeckt ein Schleier, der mit einem Bande festgehalten wird; der Schleier liegt der Stirn dicht an und verdeckt dieselbe zur Hälfte.

Das Haar, von dem sich im Nacken kurze Strähne gelöst haben, rahmt das Gesicht, breit aufgerollt, zu beiden Seiten ein.

Schwarze Kreide.

Lille, Braun 63; von Passavant (Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi par J. D. Passavant. Paris. MDCCCLX) nicht erwähnt; Liller Katalog (Musée Wicar. Catalogue des dessins et objets d'art. 1856) Nr. 675.

In der zeichnerischen Ausführung, in der Behandlung des Schleiers, des Haares, der Augen, ist eine Kreidezeichnung in Oxford zu vergleichen, Nr. 10, welche die Merkmale einer eigenhändigen Arbeit an sich trägt.

In den Augen ist gleichzeitig in Ausführung und Ausdruck eine gewisse Übereinstimmung mit Nr. 3 vorhanden, das Brustbild eines jungen Mädchens, das gleichfalls als eigenhändig anzusehen ist.

Eine künstlerische Gesamtwirkung, welche auf Timoteo wie auf Raffael schließen läßt, ist erkennbar, wenn auch das Einzelne noch unfertig bleibt: die flachen Augensterne von ungleicher Größe, die Nase, ein lächelnder Mund, der eine Form hat, als stände das Gesicht im Zweidrittelprofil nach rechts.

In der Bildung des Gesichtes wie in der Ausführung des Kleides ist eine Handzeichnung Timoteos in den Uffizien (das Brustbild eines Mädchens im Profil nach links, Brogi 1664; Morelli, die Galerie in Berlin, S. 233) sicherer, aber der Gesichtsausdruck ist einfältig.

Diese und die folgende Nummer (Nr. 2) stehen sich untereinander in der Ausführung wie im Ausdruck und in Einzelnheiten wie das vortretende Unterkinn sehr nahe; ferner durch die Beziehungen zu der Zeichnung Timoteos: Nr. 2 hat dieselben hängenden Schultern, dieselbe Armverbindung mit der Schulter, endlich dieselbe starre Linie, welche den Brustkorb bei Timoteo umschreibt.

Eine Haartracht wie Nr. 1 hat die heilige Margaretha von Timoteo in der Sammlung Morelli, Bergamo.

Die Beziehungen zu Timoteo wie zu eigenhändigen Arbeiten Raffaels, die Unvollkommenheiten der Ausführung verbunden mit dem geistig belebten Gesamtausdruck des Gesichtes berechtigen zu der Annahme, daß diese Zeichnung von Raffael unter der Leitung Timoteos entstanden sei.

Wenn Morelli diese und die folgende Nummer dem Eusebio di San Giorgio zuschrieb, übersah er den vollständigen Mangel an Merkmalen, welche der umbrischen Schule entsprechen. Selbst die gesenkten Lider von Nr. 2 sind von perusinischer Empfindsamkeit frei.

Nr. 2.

Brustbild eines jungen Mädchens.

Der Körper ist nach links gewendet, doch ist dieser Teil der Zeichnung fast verwischt; man erkennt noch die Ansätze der Arme, ein über der Brust verschlungenes Tuch und die gekrauste Einfassung des ausgeschnittenen Kleides.

Der Kopf ist nach rechts herübergedreht, sodaß man das Gesicht im Zweidrittelprofil sieht; der Blick ist nach rechts zur Seite gerichtet. Den Kopf bedeckt ein Netz, das breit aufgerollte Haar faßt das Gesicht zu beiden Seiten ein und fällt im Nacken in das Netz.

Lille, Braun 83; von Passavant nicht erwähnt; Liller Katalog 680.

Vergleiche die vorige Nummer.

Nr. 3.

Bildnis eines jungen Mädchens.

Der Kopf und der bis zu den Hüften sichtbare Körper sind nach links gerichtet, der Blick ruht auf dem Beschauer. Das Kleid in der Zeittracht ist ausgeschnitten, ein schleierartiges Tuch fällt vom Hinterkopfe auf die Schultern herab.

Schwarze Kreide.

Sammlung Malcolm; von Braun nicht vervielfältigt; Robinsons Katalog (The Malcolm collection. Descriptive Catalogue of Drawings by the old Masters. London. MDCCCLXXVI) Nr. 175; Passavant erwähnt das Blatt unter denjenigen, welche im Besitze des Königs von Holland waren II, 542, m. m. m.

Die starre Linie, welche den Umriß des Körpers angiebt und den Oberkörper vom Unterkörper trennt, ist schülerhaft gemacht, dennoch hielten Passavant wie Mr. Robinson diese noch in mancher anderen Beziehung unvollkommene Zeich-

nung für echt; nur ist es nicht zu verstehen, weshalb sie dieselbe in die florentiner Zeit, 1504—1506, verlegten.

Die Schwächen sind leicht erkennbar, sie liegen ferner in der Bildung des Ohres, des Haares, des Leibes, der Arme; namentlich beruht die Biegung im rechten Ellenbogengelenk auf unrichtiger Beobachtung.

Künstlerisches Gepräge verleihen der Zeichnung die klugen, schelmisch blickenden Augen, deren Ausführung doch noch sehr unfertig ist. In vielen Einzelheiten ist eine große Übereinstimmung mit Timoteos Brustbild in den Uffizien, das schon erwähnt wurde, vorhanden: die Bildung des Haares an den Schläfen, die Nackenlinie und die Strichlagen innerhalb des Umrisses, die Zeichnung des Brustumfanges, des Armes und der Gewänder. In allen diesen Dingen zeigt das Profilbildnis auch hier Überlegenheit, nur nicht im geistigen Gehalte des Gesichtes.

Raffaelsche Eigenart liegt in der Gesamtwirkung, welche durch die bezeichneten Mängel nicht beeinträchtigt wird; in der Gesichtsbildung liegt sogar ein verwandtschaftlicher Zug mit dem Selbstbildnis des Künstlers (Nr. 5); daß die Dargestellte eine Schwester Raffaels sei ist behauptet aber auch widerlegt worden. Unverkennbar ist das Bemühen, ein lebendes Vorbild wiedergeben zu wollen.

Diese Augen mögen nicht das sein, was man schlechthin schön nennt, schon weil die Ausführung durchaus befangen ist; dennoch ist ihr geistig lebendiger Ausdruck ganz der „heiligen Katharina" in Oxford (Nr. 10) verwandt, der künstlerischen Umbildung eines lebenden Vorbildes für ein Heiligenbild. Jeder Anklang an Perugino fehlt demselben; aber in Perugia hatte der junge Künstler diese Augen nicht vergessen, sie haben einigen Madonnenentwürfen in der Kunstweise Perugino ein Wahrzeichen der Eigenhändigkeit gegeben (Nr. 55, Nr. 72, Nr. 118).

Nr. 4.

Brustbild eines jungen Mädchens.

Kopf und Körper sind im Zweidrittelprofil nach links gerichtet, die Augen sehen gerade aus dem Bilde heraus, von den Armen sieht man nur einen Teil der oberen Ansätze.

Das Gesicht ist vom lose aufgerollten, mit Band durchzogenen Haar eingefaßt, um den Kopf liegt ein Schleier, der über dem Scheitel einen Knoten bildet, und der auf die Schultern herabfällt. Um Schultern und Brust liegt ein faltenreich geschürztes Tuch. Man sieht die vertieften Linien einer Vorzeichnung in Silberstift.

Schwarze Kreide.

Sammlung Malcolm; von Braun nicht vervielfältigt; Robinson 174; Passavant II, 542, l. l. l.

Diese Zeichnung verrät zeichnerisch und im Ausdruck eine Übereinstimmung mit der vorigen Nummer, zugleich eine größere Reife und eine größere Sicherheit der Hand als die bisher genannten Bildnisse.

Aber diese Vorzüge beruhen noch nicht auf wirklicher Kenntnis des Nackten, man hat keinen Grund die Zeichnung in eine spätere als die urbinatische Lehrzeit zu legen.

Das ist hervorzuheben, weil in den Gesichtszügen eine gewisse Verwandtschaft mit der „Madonna Terranuova" wahrnehmbar ist, welche sich auch auf die Anordnung der Gewänder erstreckt. Es muß ein größerer Zeitabstand zwischen Zeichnung und Madonnenbild vorhanden sein, das in den Anfang der florentiner Zeit gehört.

Passavant und Mr. Robinson erwähnen diese Zeichnung beide vor der zuletzt genannten Nummer, die doch weniger sicher ist und deshalb früher entstanden sein muß. Man wird es erklärlich finden können, wenn Morelli Nr. 3 dem Timoteo zusprach; aber daß Morelli gerade Nr. 4 mit dem

Profilkopf aus den Uffizien zusammen abbilden ließ, um auch Nr. 4 dem Timoteo zusprechen zu können, das ist nur möglich, wenn er sein Urteil allein von äußerlichen Dingen abhängig machte. In der Kunst den Zügen geistiges Leben zu verleihen läßt Nr. 4 denselben Fortschritt gegenüber Nr. 3 erkennen, den die zeichnerische Ausführung des Auges, des Mundes, des Haares und des Gewandes wahrnehmbar macht.

Nr. 5.

Brustbild eines Knaben von vierzehn bis fünfzehn Jahren.

Der Knabe ist fast in Lebensgröße dargestellt; er ist nach links gewendet und sieht im Dreiviertelprofil aus dem Bilde heraus, den Blick auf den Beschauer richtend, er trägt ein Baret, das Haar fällt in langen Strähnen auf die Schulter herab.

Schwarze und weiße Kreide.

Oxford, Braun 13; Passavant 459; Robinson 26.

Ein Kopf voll Kindlichkeit und voll Geist, die Ausführung voll Unsicherheit. Der Umriß des Gesichtes ist drei Mal neu angelegt und ist in seiner schließlichen Form stark überarbeitet; mehrfach geändert ist auch der Rand des Barettes, der in wagerechter Richtung quer über der Stirn verläuft.

Diese wagerechte Linie in geringer Höhe über den Augen, welche die Stirn niedrig erscheinen läßt, ist bezeichnend für Francia, der Kopfbedeckungen, Stirnbänder, in die Stirn fallendes Haar verwendet, um diese wagerechte Linie herzustellen; Perugino läßt die Stirn auch unter einer Kopfbedeckung vorspringen und läßt sie mit einer mehr oder weniger hohen Linie im Bogen abschließen.

Die Unsicherheit des Zeichners ergiebt sich aus dem

unrichtigen Verhältnis zwischen der Halslinie und dem Gesichtsumriß, das Auge ist mit dem Bildnis Nummer 3 zu vergleichen.

Mr. Robinson (a critical account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the university galleries, Oxford, MDCCCLXX) ist zweifelhaft, ob das Bild ein Selbstbildnis sei, weil er, annähernd richtig, für den Dargestellten ein Alter von sechszehn Jahren annimmt, dann aber hinzufügt: die Ausführung bekunde den vorgeschrittenen, florentiner Stil.

Die letztere Annahme ist augenscheinlich ein Irrtum, denn, wie schon bemerkt wurde, zeichnerisch läßt die Ausführung zu wünschen übrig. Allein durch die geistsprühende Gesamtwirkung der Gesichtszüge wird eine künstlerische Überlegenheit des Urhebers vermittelt.

Morelli blieb nichts anderes übrig, als diese Zeichnung im Anschluß an Nr. 3 und Nr. 4 als Arbeit Timoteo Vitis anzusehen; er kam dadurch in die Lage, die Person eines seiner Hauptheiden in dem eigenhändigen Bildnis verleugnen zu müssen; Berlin, Seite 232, heißt es die Zeichnung stelle „angeblich" den Künstler dar.

Mr. Muntz (Raphael, sa vie, son œuvre et son temps Paris 1881) bedenkt sich nicht, die Sache so darzustellen, als sei das Bild im Alter von fünfzehn bis sechszehn Jahren von Raffael gemacht, ehe derselbe nach Perugia kam und fügt hinzu, daß Raffael mit siebenzehn Jahren ungefähr nach Perugia übergesiedelt sei, daß er ebenso wie Timoteo, der mit zwanzig Jahren zu Francia kam, nicht als Lehrling, élève, discipolo, sondern daß er als compagnon, garzone, in die Werkstatt des Perugino eintrat. Woher aber Raffael die Fähigkeiten nahm Gehülfe werden zu können, ohne die er dem zünftlerischen Werkstatt-Inhaber nichts nützen

konnte, das ist eine Frage, welche wegen des leidigen Skizzenbuches nicht berührt werden darf.

Crowe und Cavalcaselle (Raphael, sein Leben und seine Werke. Zwei Bände. Leipzig 1883), welche Raffael 1495 nach Perugia schicken, sind vor diesem liebenswürdigen und geschichtlich merkwürdigen Bildnisse ganz ratlos.

Sie leugnen, daß es ein Selbstbildnis sei; sie lassen es in Florenz entstehen und in Rom Verwendung finden. „Die Züge sind regelmäßig, das Auge ist ausdrucksvoll, sie zeigen eine allgemeine Ähnlichkeit mit denen des Herzogs von Mantua in Raphaels Schule von Athen. Jedenfalls ist es kein Porträt Raphaels, die Zeichnung an sich ist schön."

Alle Widersprüche und Schwierigkeiten verschwinden mit einem Schlage, wenn man sich vom gelehrten Gängelbande der Erzählung Vasaris lossagt und statt dessen den Lebensgang Raffaels mit den erhaltenen Handzeichnungen in Übereinstimmung zu bringen sucht.

Soviel weiß man von den wichtigsten Ereignissen im Leben Raffaels, daß seine Mutter Magia Ciarla bereits 1491 gestorben ist, als er also acht Jahre alt war.

Sein Vater heiratete bald wieder und unter anderen Verhältnissen hätte das allerdings ein Grund werden können, daß der Sohn der ersten Frau früh von Hause gegeben wurde.

Aber Giovanni Sante, wenn auch nur ein mittelmäßig begabter Künstler, übte die Malerei doch mit großem Selbstbewußtsein aus und stand beim Hofe von Urbino in großem Ansehen.

Deshalb ist es nicht wahrscheinlich, daß er seinen Sohn bei Lebzeiten zu einem anderen Meister brachte, daß er ihn der Vorteile beraubte, welche die patriarchalische Lebensweise des Hofes und die Gunst der fürstlichen Personen in Aussicht stellte.

Raffaels Vater starb 1494; daß der Sohn nach dem Tode des Vaters in Urbino blieb, ist aus seinem Verhältnis zum Mutterbruder Simone Ciarla zu schließen: noch in Rom war er demselben mit der liebevollen Anhänglichkeit eines Sohnes zugethan.

Ein solches Verhältnis, durch einen Brief bezeugt, dessen Echtheit zu leugnen kein Grund vorhanden ist, konnte sich nicht entwickeln, wenn Raffael mit acht Jahren, vor dem Tode des Vaters, Urbino verlassen hatte.

Dazu kommen die für diese Frage überaus wichtigen Gerichtstermine in Urbino, welche amtlich den Nachweis liefern, daß ein Bruder von Raffaels Vater, der Priester Bartolommeo Sante, gegen die Stiefmutter Bernardina Parte einen Prozeß angestrengt hatte, und daß Raffael bei den Gerichtsverhandlungen bis 1499 persönlich anwesend gewesen sein muß, weil er beim Termin von Mai 1500 ausdrücklich als abwesend erwähnt wird.

Was aus den angeführten, nicht gerade reichlichen aber doch sehr beachtenswerten Angaben aus der Lebensgeschichte Raffaels geschlossen werden kann, bestätigt das Ergebnis der vergleichenden Prüfung von Raffaels Handzeichnungen: es giebt eine vorperusinische Zeit im Leben des Künstlers, in welcher er grundlegende, für das Leben dauernde, künstlerische Erfahrungen gesammelt hatte.

Auch für diese Kreidezeichnung ist die unfertige Hand und der Mangel jeder Beziehung zu Perugino zu beachten.

Zur Feststellung der Person des Dargestellten kommt noch das Selbstbildnis Raffaels in den Uffizien in Betracht; wenn ein Zeitunterschied von sieben bis acht Jahren in Anschlag gebracht wird, ergeben sich die übereinstimmenden Merkmale aus der Kopfhaltung, dem Blick und dem Bau der Nase.

Nr. 6.

Bildnis eines Jünglings.

Der mit einem Baret bedeckte Kopf ist nach rechts gerichtet, das Gesicht ist zu drei Vierteln sichtbar, der Blick ruht auf dem Beschauer. Gelocktes Haar faßt das Gesicht zu beiden Seiten ein.

Schwarze und weiße Kreide.

Lille, Braun 52; Passavant 407; Liller Katalog 684.

Von dieser Zeichnung sagen Passavant und Mr. Robinson übereinstimmend, daß sie der früheſten Zeit Raffaels angehöre, nachdem sie die vorige Nummer, welche offenbar viel mehr Mühe gemacht hat, in die florentiner Zeit verlegt haben. Nähere Angaben über die „früheſte Zeit" fehlen.

Mr. Muntz rechnet diesen Kopf zu den Entwürfen für die „Krönung der Madonna", doch ist derselbe auf diesem Gemälde nicht nachweisbar.

Auch das Ektropion am rechten Auge des Jünglings, das sich Mr. Muntz vom Kommandanten Paliard hat diagnostizieren lassen, ist eine willkürliche Annahme. Welcher Künstler der Hochrenaissance hätte wohl körperliche Gebrechen dargestellt, wenn er nicht, wie Leonardo, Karikaturen zeichnen wollte! Raffael wäre der letzte, dem die Darstellung körperlicher Mißbildung zuzutrauen wäre.

Das Auge ist auch gar nicht krankhaft verändert, aber es geht ein Bruch durch das Papier, welcher die Linien des unteren, rechten Lides verändert und halb verwischt hat. Eine ähnliche Veränderung hat das untere Lid des rechten Auges vom „Gottvater" der „Disputa" erfahren (s. den Kartonrest im Louvre, Nr. 162).

Nr. 7.

Brustbild einer jungen Frau.

Eine nach links gerichtete junge Frau sieht im Zweidrittelprofil zum Bilde heraus. Zeittracht.

Silberstift auf grünlich getöntem Papier.

Lille, Braun 81; Passavant 411; Liller Katalog 719.

Springer erkannte hier den Einfluß des Leonardo, doch sind die Formen und die Anwendung der Mittel noch unsicher. Die flachen, ungleichen Augensterne erinnern an die ersten Arbeiten und weisen dieser wie der gleichartigen folgenden Nummer einen Platz in der urbinatischen Zeit an.

Ein heller Mittelpunkt der Iris, der hier wie auf der folgenden Nummer vorkommt, scheint ein erster Versuch zu sein, den Lichtreflex auf dem Auge zu veranschaulichen.

Nr. 8.

Brustbild eines Mannes in der Zeittracht.

Kopf und Körper sind nach links gerichtet; der Kopf hat eine leicht nach rechts geneigte Haltung und ist mit einem Baret bedeckt; das Haar fällt lang auf die Schultern herab; der Blick trifft den Beschauer.

Silberstift auf grünlich getöntem Papier.

Lille, Braun 65; Passavant 405; Liller Katalog 699.

Nr. 9.

Brustbid eines bärtigen Mannes.

In Lebensgröße, im kräftigen Mannesalter und ganz von vorne gesehen, ist ein Mann mit Vollbart dargestellt, dessen Kopf mit einem faltigen Baret bedeckt ist; dasselbe ist auf der rechten Seite über das Ohr herabgezogen.

Schwarze Kreide, mit Wasserfarben leicht getönt, in den Augen gelb, im Barte braun.

Britisches Museum, Braun 94; Passavant II, S. 543, n. n. n. unter den Zeichnungen, welche dem Könige von Holland gehört haben.

Dies großartige Werk hat kein Seitenstück unter den Handzeichnungen Raffaels; leider ist es stellenweis, namentlich im Barte, verwischt und unklar. Die Hand Raffaels wird durch das Bildnis des Grafen Castiglione im Louvre, durch den Schnitt der Augen und die Bartbehandlung, bestätigt. Besonders lebensvoll wirken die Augen durch den Lichtreflex vor der Iris.

Nach der Überlieferung ist die Zeichnung ein Bildnis des Timoteo Viti; doch gehört dieselbe sicherlich in die römische Zeit, und Timoteos Anwesenheit in Rom als Schüler Raffaels und seine Mitwirkung an den vatikanischen Fresken sind unwahrscheinlich klingende Legenden, wie das schon von Morelli hervorgehoben und begründet wurde.

Vasari bezeichnet Timoteo als einen lebensfrohen, zu Scherzen aufgelegten Mann, der sich an Musik erfreute und aus dem Stegreif zur Laute sang; dies ernste Männergesicht paßt nicht zu Vasaris Schilderung — wenn sie richtig ist.

Morellis Ansicht aber (Die Galerie Borghese, S. 201 und München, S. 109), daß Sodoma dies Bildnis gemacht habe, ist nicht haltbar.

Handzeichnungen als einzelne Figuren und Köpfe.

1 Nr. 10.

Die heilige Katharina.

Eine jugendliche Heilige ist in Zweidritteln der Lebensgröße als Brustbild dargestellt. Ihr Körper ist nach rechts gerichtet, sie senkt den Kopf leicht nach links, das Gesicht ist im Zweidrittelprofil sichtbar, und der Blick ruht voll auf dem Beschauer.

Den Kopf bedeckt ein dichtanliegender Schleier, welcher im Nacken breite Falten bildet und dann um die Schultern gelegt ist. Der Schleier fällt mit gewellter Kante auf die Stirn herab, dieselbe halb verdeckend; das Haar liegt aufgerollt im Nacken. Von den Armen sieht man nur den Ansatz des rechten Oberarmes. Die linke Hand, welche eine Märtyrerpalme hält, scheint auf einer Brüstung zu liegen, hinter welcher die Heilige steht. Die Hand ist ohne sichtbare Verbindung mit dem Körper.

Schwarze Kreide.

Oxford, Braun 14, Robinson Nr. 27; Eugène Müntz, Seite 238; Morelli, kunstkritische Studien, die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, S. 221.

Die besonderen Eigenschaften dieser Zeichnung liegen in der sorgfältigen Arbeit und in einem unvollständigen Gelingen, das in der Zeichnung wie in der Formung des schlanken Halses am Auffälligsten hervortritt.

Zugleich liegt ein gewinnender Ausdruck kindlicher Seelenreinheit in diesen Zügen, der am Stärksten durch die dunklen Sterne der mandelförmigen Augen vermittelt wird.

Die Anordnung der Finger an der linken Hand ist eine solche, daß jeder derselben in einer besonderen Stellung zur Geltung kommt; die drei ersten Finger sind innerhalb des Umrisses zeichnend und formend genauer durchgeführt: der Daumen zeigt gute Beobachtungsgabe, weniger gelungen ist der Mittelfinger.

Der Künstler stellte sich schwierigere Aufgaben für die lebenswahre Darstellung der lebenden Körperform und für Verkürzungen, als er diese Hand zeichnete; doch ist ihm die Lösung dieser Schwierigkeiten noch nicht gelungen. Die Palme gleicht eher einer geknickten Feder als einem pflanzlichen Gebilde.

Diese Zeichnung hat eine sehr verschiedenartige Beurteilung erfahren.

Mr. Robinson sagt: „obwohl von raffaelischem Ausdruck und Raffaels Stiel sowohl im Gesichtstypus wie in der zeichnerischen Ausführung gleichend, ist die Zeichnung sicherlich nicht von Raffaels Hand; doch ist die Nachahmung der Eigenart Raffaels genau entsprechend; es könnte die Wiederholung einer Zeichnung Raffaels von einem Zeitgenossen sein, vielleicht ist es die Arbeit seines Freundes Timoteo della Viti."

Passavant erwähnt die Zeichnung garnicht.

Mr. Muntz bespricht die „heilige Katharina", das Gemälde der Nazionalgalerie in London und druckt die Kreidezeichnung in diesem Zusammenhange mit dem Bemerken ab:

„Unter den Zeichnungen, welche Raffael zugeschrieben werden, besitzt die Universität Oxford den Entwurf für eine Heilige, welche offenbar demselben Ideenzuge angehört, wie die heilige Katharina", eine gar zu vorsichtige Art der Beurteilung.

Springer hat die Zeichnung in seinem Raffaelwerke nicht erwähnt, wohl aber in einem Aufsatze gegen Morelli; da heißt es: „Die Oxforder Handzeichnung (die Kreidezeichnung einer Heiligen mit dem Palmzweige) hat Lermolieff mit Recht dem Timoteo zurückgegeben. Sie galt freilich in der Antaldi-Sammlung für ein Werk Raffaels."

„Merkwürdiger Weise," fährt Springer fort, „hat Niemand, der das Werk auf Raffael taufte, dasselbe in die erste Jugendzeit des Meisters, sondern in seine florentiner Periode versetzt."

Die Verwunderung Springers über diesen Umstand ist sicherlich berechtigt; wenn dieser Gedanke weiter verfolgt wäre, mußte das auf die richtige Spur leiten.

Denn man hätte nicht übersehen dürfen, daß der florentiner Raffael ein guter Zeichner geworden war, der unter dem Eindrucke der florentiner Kunst seine zeichnerisch schwächere, perusiner Art aufgab.

Für seine Madonnen und Heiligen fand er einen neuen Gesichtsausdruck, einen reiferen, als der war, welcher den in Perugia entstandenen Werken eigen ist. Nach dem übereinstimmenden Urteil verschiedener Kenner entspricht die Heilige in Oxford der Kunstweise des Timoteo Viti, dessen Art in den florentiner Madonnen und Heiligen nicht erkennbar ist.

Der florentiner Raffael war ein angesehener Künstler selbst für das verwöhnte, anspruchsvolle Florenz, das den Hals und die Hand dieser Heiligen als Leistung eines Einundzwanzigjährigen schwerlich bewundert hätte; wegen der

sinnigen Augen dieser Heiligen wäre Julius II kaum veranlaßt worden, Raffael nach Rom zu berufen.

Die „heilige Katharina" in der Londoner Nazionalgalerie ist anerkannter Maßen in der Art der florentiner Madonnen Raffaels gehalten; mit der Heiligen in Oxford hat sie keinen anderen Zusammenhang als den, daß derselbe Künstler in ganz verschiedenen Abschnitten seines Lebens denselben oder wenigstens einen ähnlichen Vorwurf behandelte.

Aber Mr. Muntz hatte den eigenartigen Liebreiz dieser Heiligen empfunden, er wünschte sein Raffaelwerk mit diesem Bilde zu schmücken, und da außer Morelli noch Niemand von einer urbinatischen Lehrzeit Raffaels gesprochen hatte, sah er sich gezwungen, die schöne Zeichnung auf gut Glück in die florentiner Zeit zu setzen.

Denn in die perusiner Zeit konnte sie nicht fallen, weil jeder noch so leise Anklang an Perugino fehlt; wegen der auffälligen Mängel der Zeichnung mußte die römische Zeit ausgeschlossen werden — also mußte die oxforder Heilige in die florentiner Zeit gehören.

Wissenschaftlich ist ein solches Verfahren wohl kaum zu nennen, nur einem Raffaelforscher wird solche Willkür nachgesehen. In diesem Falle hat sich Mr. Muntz jedoch entschlossen einzulenken; zu Morellis Freude hat er die Heilige aus der zweiten Auflage seines Werkes fortgelassen.

Während Mr. Muntz ziemlich haltlos hin und her schwankt, verfährt Mr. Robinson durchaus folgerichtig. Da auch er keine urbinatische Lehrzeit Raffaels annahm, konnte er im späteren Leben des Künstlers keinen Platz für die Heilige finden; er war berechtigt in ihren Gesichtszügen die Eigenart Timoteos wieder zu erkennen; die zeichnerischen Unvollkommenheiten werden ihm nicht entgangen sein: er hielt deshalb Timoteo für den Verfasser — er hätte das

Blatt dann nur aus seinem Verzeichnis der oxforder Handzeichnungen Raffaels fortlassen müssen.

Mr. Robinson wie Mr. Muntz waren von dem künstlerischen Vorzuge dieser Zeichnung überzeugt, und offenbar ist es ihnen schwer geworden, Raffaels Urheberschaft zweifelhaft erscheinen zu lassen.

Morelli endlich hielt sich zu ausschließlich an Äußerlichkeiten, er beraubte sich dadurch selbst der Beweismittel für das Ergebnis seiner eigenen Untersuchungen. Er übersah die auf den redenden Zügen der Heiligen ausgeprägte geistige Überlegenheit, welche mehreren frühen, das heißt unfertigen Zeichnungen Raffaels ihr künstlerisches Gepräge giebt. Namentlich gilt das von dem Selbstbildnis (Nr. 5) und von dem weiblichen Brustbild (Nr. 3), welche, gleich anderen frühen Bildnissen, in schwarzer Kreide ausgeführt sind.

Morelli hat eine Zeichnung Timoteos im britischen Museum (Berlin, Seite 232) abdrucken lassen, welche den Unterschied zwischen Raffael und Timoteo deutlich erkennen läßt. Zeichnerisch stimmt dieser Frauenkopf in Strichführung, im Bau der Augen und namentlich im Bau des Mundes mit der oxforder Heiligen in den meisten Punkten überein, aber nicht in der geistigen Belebung der Gesichtszüge.

So hübsch aber ebenso unbedeutend wie dieser Lockenkopf Timoteos sind alle seine Gesichter. Deshalb kann doch eine Übereinstimmung des Gesichtsausdruckes bei Raffael und Timoteo vorhanden sein, der „heilige Vitalis" in der Brera, die „heilige Magdalena" in Bologna und die „heilige Margaretha" in Bergamo von Timoteo Viti haben eine ausgesprochene Familienähnlichkeit mit der Heiligen in Oxford; außer den angegebenen Punkten beruht sie auch auf der ovalen Form des Gesichtsumrisses.

Über einen Künstler von mittlerer Begabung und schwach entwickeltem zeichnerischen Vermögen wie Timoteo, erhebt

sich die Heilige schon durch die überlegte und schwierige, dabei ungewöhnliche Fingerstellung. Timoteos Hände sind niedlich aber ohne Eigenart, selbst schwach, wie die Linke des „heiligen Vitalis", welche den Schaft einer schweren, im Winde flatternden Fahne zu halten hat.

Die Finger der Heiligen in Oxford sind, jeder in seiner Art, nach dem Leben gemacht; daß sie Schwierigkeiten darboten, sieht man, aber jeder Strich bezeugt gleichwohl die zielbewußte Arbeit eines fein beobachtenden Anfängers.

Dem Hals wie der Brust der Heiligen fehlt jede auf Kenntnis des Nackten gegründete Gliederung der Oberfläche; auch daran ist zu ersehen, daß hier eine unerfahrene Künstlerhand thätig war, welche den Körper wohl richtig darstellen möchte, für den aber noch wirkliches Verständnis fehlt.

Als Raffael in der Werkstatt des Perugino die „schmerzensreiche Mutter unter dem Kreuze" zeichnete, war dies Verständnis vorhanden.

In Perugia und Florenz verwendete Raffael die schwarze Kreide selten oder garnicht, doch ist in der Albertina ein Madonnenentwurf in dieser Ausführung erhalten, der auch in den Größenverhältnissen der Heiligen in Oxford wenigstens nahe kommt und in diesem Punkte alle anderen perusiner Entwürfe bei Weitem übertrifft.

Die „Madonna mit dem Granatapfel" (Nr. 64) stimmt mit der Heiligen in Oxford in der Strichführung auf das Genaueste überein, unterscheidet sich aber von derselben durch die perusinische Gesamtwirkung, durch eine feinere Kenntnis der Köperlinien und durch geschickte Verkürzungen.

Außerdem sind auch hier noch große Schwächen der Zeichnung erkennbar, während die Madonna ganz unberührt von dem Einfluß ist, welchen Florenz auf den Künstler machte.

Aus diesen Einzelheiten ergiebt sich eine ungefähre

Zeitbestimmung für die Heilige wie für die Madonna, für letztere die Frühzeit in Perugia, für erstere eine frühere, von Perugia unabhängige Zeit.

Aus der geistigen Frische, der bedeutenden, raffaelischen Gesamtwirkung, aus den Beziehungen zu Timoteo, aus der zeichnerischen Ausführung und aus dem zeichnerischen Geschick, das die Rundung der Wange und die hübsche Schleierkante fordert, aus der vor Härten nicht zurückschreckenden, lebensvollen Formung der Hand ergeben sich neben den Unvollkommenheiten der Ausführung Merkmale widersprechender Natur, welche frei von allen Widersprüchen werden, wenn die Heilige ein Werk des jugendlichen Raffael in der Schule des Timoteo ist.

Diese Zeichnung, welche Morelli dem Timoteo gab, beweist gerade die Richtigkeit von Morellis Behauptung, daß Raffael durch den Franciaschüler Timoteo Viti zum Künstler erzogen sein muß.

Vorausgesetzt, daß die Dargestellte wirklich als heilige Katharina anzusehen ist, wird man vermuten dürfen, daß Raffael dieser Heiligen mit besonderer Verehrung zugethan war, denn er zeichnete sie als Einzelfigur in Urbino (Nr. 10) und in Perugia (Nr. 16), er malte sie in Florenz und fertigte den Karton für dies Gemälde mit besonderer Sorgfalt an (Nr. 37); in einer späteren Zeit endlich zeichnete er die Verlobung der Heiligen in meisterhafter, freiester Federführung (Nr. 115).

Nr. 11.

Der Karton zum „Traum des Ritters".

Ein Ritter mit kindlichen Gesichtszügen liegt in voller Rüstung, an seinen Schild gelehnt, unter einem Baume und schläft. Rechts und links stehen Frauen als Traumgestalten,

von denen die eine Schwert und Buch, die andere eine Blume hält.

Der Stamm des Baumes wird aus zwei parallelen Linien entwickelt, welche die Mitte der Gruppe bilden; sie sind mit Silberstift gezogen und sind durchstochen.

Hintergrund eine reiche Landschaft.

Federzeichnung über Silberstift. Die Umrisse sind durchstochen. Nazionalgalerie in London, Braun 213; Passavant II, S. 17; Abbildung 3 meiner Raffaelstudien.

Der Karton wie das Gemälde, welche in der Nazionalgalerie in London neben einander hängen, setzen Passavant wie Mr. Muntz in die Mitte oder an das Ende der perusiner Zeit; nach Springer ist das Werk erst in Florenz nach der „heiligen Katharina" in London entstanden.

Morelli dagegen macht aus diesem Bilde, aus dem kleinen „Sankt Michael" im Louvre und aus den „drei Grazien" im Besitze des Herzogs von Aumale eine besondere Gruppe von Gemälden, von denen er annimmt, daß dieselben vor dem Eintritt Raffaels in die Werkstatt des Perugino entstanden sein müßten.

So viel wird ohne Weiteres zu Gunsten dieser Ansicht, welche bis jetzt nur Widerspruch gefunden hat, zugegeben werden können, daß alle diese Figuren ganz unabhängig von Peruginos Art sind.

In Perugia und namentlich gegen das Ende der perusiner Zeit war der Einfluß Peruginos auf die Kunst Raffaels ein deutlich erkennbarer und kam in der „Madonna Solly", noch stärker im „Sposalizio" von 1504 zur Geltung.

Die Unabhängigkeit des „schlafenden Ritters" und der übrigen, von Morelli als zusammengehörig angesehenen Figuren von Perugia beruht in der Körperform wie in der Gesichtsbildung.

Sodann hat der „schlafende Ritter" Mängel der Zeich-

nung aufzuweisen, welche Raffael überwunden hatte, als er zwischen 1501 und 1503 seine Entwürfe für eine „Krönung der Maria" und eine „Kreuzigung" machte.

Die linke Hand des „schlafenden Ritters" ist zeichnerisch recht schwach, und der linke Unterarm ist in der Verkürzung ebenso mißlungen, wie in der Verbindung des Oberarmes mit dem Unterarme. Ähnliche Schwächen treten auch am „heiligen Michael" hervor; sein emporgehobener, rechter Arm, das nach rückwärts bewegte rechte Bein und die Verbindung des Kopfes mit dem Rumpfe sind ohne wirkliches Leben.

Die Gesichtsformen des Ritters, der Frau mit dem Schwerte, des heiligen Michael sind aus einem vollen, gleichmäßigen Oval entwickelt, das Perugino durch ein vortretendes Kinn und eine hohe, gewölbte Stirn ungleichmäßig macht.

Dem Gesichtsoval des „heiligen Vitalis", der zum Vitalisbild gehörigen Madonna und des von Morelli abgedruckten Frauenkopfes als Kreidezeichnung (Berlin zu Seite 232) von Timoteo entsprechen in der gleichmäßigen Umrißlinie, mit dem kaum vorspringenden Kinn und einer flachen, namentlich auch niedrigen Stirn sowohl der kleine „Sankt Michael", wie die Frau, welche das Schwert trägt, die Grazie links und der träumende Ritter, und zwar letzterer in der Zeichnung mehr noch als im Gemälde.

Zum Vergleich mit Peruginos Art das Gesicht zu formen eignet sich eine schöne Madonnenzeichnung dieses Meisters in der Albertina (Braun, 74; in Venedig giebt es eine schwächere Wiederholung von derselben); man beachte den Mund mit der vortretenden Unterlippe, welche den Köpfen auf Raffaels „Sposalizio" ihr besonderes Gepräge giebt.

Die „drei Grazien" mit ihren untersetzten, abgerundeten Körperformen stehen in den Köpfen den Frauen des „träumenden Ritters" sehr nahe, aber mit denen des „Sposa-

lizios" und mit denen der florentiner Madonnen Raffaels sind sie nicht in Übereinstimmung zu bringen.

Zu beachten ist ferner die Stirn der Frau, welche das Buch hält, wie die des Ritters, wie die des kleinen „Sankt Michael"; sie ist durch eine wagerechte Linie nach oben begrenzt, welche durch die Kopfbedeckung gebildet wird. Im Gemälde macht das tief in die Stirn hineinragende Haar der Frau mit dem Buche und des Ritters eine ähnliche Wirkung. Daß die durch eine wagerechte Linie niedrig erscheinende Stirn gerade bei diesen, von Morelli in die erste Schaffensperiode Raffaels verlegten Figuren vorkommt, spricht für die Richtigkeit seiner Ansicht; vergleiche hierüber Nr. 5.

Die untersetzte Körperbildung mit weichen, abgerundeten Formen, welche nicht so sehr auf Kenntnis des Nackten als auf guten Vorbildern und feiner Beobachtungsgabe beruhen, haben der „heilige Michael", die „Grazien", der „träumende Ritter". Diese Körperform, ferner des Ritters breite, fleischige Hand sind weitere, wichtige Unterscheidungsmerkmale von Perugino, der den Körper übermäßig schlank, die Hand knöchern bildet, scharf in den Gelenken absetzend.

Ein Vorbild für diese in der Gliederung des Körpers schwachen und doch anmutigen Gestalten ist bei Perugino nirgends zu finden, wohl aber im „heiligen Vitalis" des Timoteo. In Florenz war Raffael ein gelernter Kenner des menschlichen Körpers, er hatte sich mit Anatomie und mit den Werken Leonardos und Michelangelos beschäftigt.

Während des florentiner Aufenthaltes lassen sich sogar zwei Abschnitte unterscheiden, in denen Raffael den menschlichen Körper erst nach den Vorbildern Leonardos, dann nach den Vorbildern Michelangelos zeichnete.

Am Schluß des florentiner Aufenthaltes wetteiferte Raffael mit den Kraftmenschen Michelangelos, einige Ent-

würfe für die „Grablegung" haben dadurch ihr besonderes Gepräge bekommen; vorher malte Raffael zwei Mal die schlanken, geschmeidigen Körper des mit dem Drachen kämpfenden „Ritter Georg".

Diese beiden Reiterfiguren haben ihre Vorbilder in einer Handzeichnung, auf welcher der zur Meisterschaft heranreifende Künstler in vierfacher Wiederholung den „heiligen Sebastian" entwarf (Nr. 31; Albertina). Diese Figuren entsprechen nicht der Art Peruginos, sie sind nicht unsicher in der Haltung und gebrechlich, sondern sie sind mit Sachkenntnis in der Gliederung des Körpers schnell hingeworfen, sie haben eine lebenswahre Haltung voll Kraft und Ebenmaß, Verkürzungen gelingen mit den einfachsten Mitteln und der Gesichtsausdruck ist ein gereifterer, ähnlich, wie er den florentiner Madonnen eigen ist.

Diese „Sebastiane" sind von den Entwürfen zur „Grablegung" ebenso verschieden, wie von Figuren Peruginos und von den Figuren, welche Morelli in die urbinatische Lehrzeit Raffaels verlegte. Von den Zeichnungen der römischen Zeit sind diese „Sebastiane" durch eine gewisse Zahmheit unterschieden, es fehlt denselben noch jene Freiheit der Hand, welche die Körperformen spielend beherrscht, und welche es wagen darf, dieselben abkürzend zu umschreiben (Nr. 166, 171).

Die untersetzte Körperbildung mit abgerundeten Formen, welche ohne eigentliche Kenntnis des Nackten entstanden ist, findet sich außer auf den angeführten frühen Gemälden, die auch durch Farbe und Malweise von einer späteren Zeit ausgeschlossen sind, noch auf einigen Zeichnungen, welche Raffaels Eigenart an sich tragen, welche aber nur dann ungezwungen in das Werk des Künstlers eingefügt werden können, wenn man annehmen darf, daß sie während des Überganges von Urbino nach Perugia entstanden sind.

In die erste Zeit nach Raffaels Eintritt in die Werk-

statt Peruginos müssen jene Entwürfe für die „Krönung der Madonna" fallen, welche nach lebenden Vorbildern in der Zeittracht gezeichnet sind; sie haben die Körperformen des „träumenden Ritters" (Nr. 119 u. 120) und leiten durch die Federführung in die perusiner Art Raffaels hinüber, welche für das Gemälde ausschließlich maßgebend ist.

Derselben Art sind die beiden „Bogenschützen" in Lille (Nr. 12) und vier Figuren in Oxford für ein Auferstehungsbild (Nr. 13 und 14).

Vorgreifend kann in diesem Zusammenhange noch darauf hingewiesen werden, daß Nr. 120 einen Engel enthält, welcher das Tamburin schlägt, dessen Linke in vergrößertem Maßstabe wiederholt ist. Die Fingerstellung dieser Hand stimmt mit der Linken von der Madonna des Vitalisbildes überein, welche den Fuß des Christuskindes hält.

Die Fußstellung der Traumgestalt rechts vom Karton des „träumenden Ritters" ist mit Peruginos Vorschriften ganz unverträglich, dessen übermäßig gezierte Fußstellung am Spielbein sein besonderes Kennzeichen bildet. Dagegen stimmen der rechte Fuß der Frau mit dem Schwerte (Karton) und der rechte Fuß des geigenden Engels links auf Raffaels Zeichnung „die Himmelfahrt der Madonna" (Nr. 118) überein, von der mit größter Bestimmtheit gesagt werden kann, daß sie früh in Perugia entstanden sei.

Das Vorbild für diese Füße mit den gleich hoch gestellten Knöcheln des von vorne gesehenen Fußes, mit der fest am Boden ruhenden Sohle des von der inneren Seite gesehenen Fußes bietet die „heilige Magdalena" des Timoteo in der Galerie zu Bologna wie die „heilige Margaretha" desselben Künstlers in der Sammlung Morelli, Bergamo.

Zur Bestätigung der Ansicht, daß die Figuren vom „Traum des Ritters", daß der kleine „Sankt Michael" und auch die „Grazien" wirklich in die früheste Jugendzeit

Raffaels fallen, besitzen sie alle übereinstimmend eine kindliche Unschuld des Gesichtsausdruckes, welche auf perusiner Werken selten, auf florentiner Werken niemals zu finden ist.

Ein solcher Ausdruck ist bei der Darstellung ritterlicher Heldengestalten keineswegs selbstverständlich, noch kann er auf Kunstwerken von ausgeprägter Eigenart und entwickelten Mitteln der Darstellung zufällig entstehen.

Jeder Maler kann wohl in jedem Lebensalter einen hübschen Kinderkopf herstellen, aber einem Ritter mit Helm und Schild oder einem Ritter, der mit Ungeheuern der Hölle kämpft, wird er kein Kindergesicht geben. In Florenz war Raffael über diese Zeit hinaus, die „Ritter Georg", kleine Figuren, haben dennoch kein Kindergesicht mehr, so wenig wie die perusiner Madonnen; zwei Ausnahmen werden in Perugia als Anklänge an die früheste Zeit unter den Madonnenentwürfen zu erwähnen sein (Nr. 13 und 65).

Nach dem Urteil Carl Maria von Webers hätte Mozart bei längerer Lebensdauer wohl noch andere Opern vom Werte des „Don Juan" oder der „Zauberflöte" schaffen können, aber eine „Entführung aus dem Serail" konnte er nicht zum zweiten Male und nicht in späteren Lebensjahren hervorbringen.

Das Vorhandensein von Werken Raffaels vor 1500 hat so wenig etwas Überraschendes an sich, daß man sich nur darüber wundern kann, weshalb dieselben nicht längst gesucht sind. Es mußte Werke aus der eigentlichen Jugendzeit eines hochbegabten und fleißigen Künstlers geben, und Morelli bleibt das Verdienst, solche Werke zuerst und mit großer Bestimmtheit namhaft gemacht zu haben.

Weil die Maler in jener Zeit früh anfingen zu lernen, konnten sie auch früh mit eigenen Werken hervorteten, und von einer Anzahl von Künstlern ist es bekannt, daß sie früh Erfolge gehabt haben.

Mantegna malte mit siebzehn Jahren ein Madonnenbild; Michelangelo trat erst mit dreizehn Jahren in die Werkstatt Ghirlandajos ein, weil er vorher den Widerspruch seines Vaters zu überwinden hatte und zog mit fünfzehn Jahren durch seine Arbeiten die Aufmerksamkeit des Lorenzo dei Medici auf sich; Fra Bartolommeo arbeitete mit fünfzehn Jahren für eigene Rechnung; Perugino wurde mit neun Jahren Lehrling; mit sieben Jahren trat Andrea del Sarto in die Werkstatt eines Goldschmiedes ein, und mit elf Jahren wurde er der Schüler des Piero di Cosimo. Die frühesten Arbeiten mußte man von Raffael erwarten, der, als Sohn eines Malers, seitdem er gehen konnte, möchte man sagen, in die Werkstattgebräuche und in das Handwerksmäßige der Kunst eingeführt wurde.

Deshalb ist es geradezu ausgeschlossen, daß Raffael bis zum Jahre 1500 garnichts geleistet hätte.

Wenn im „Träumenden Ritter" der künstlerisch vervollkommnete, ins Raffaelische übersetzte „heilige Vitalis" des Timoteo erkannt wird, wofür die angeführten Umstände überzeugende Beweiskraft haben, dann ist die urbinatische Lehrzeit Raffaels nachgewiesen.

Nr. 12. 3

Ein Bogenschütze und sein Gefährte.

Von zwei Modelfiguren in der Zeittracht ist die links stehende vom Rücken gesehen: ein Schütze hat seinen Bogen zielend nach oben und links angelegt. Diese Figur ist Signorellis „Martyrium des heiligen Sebastian" in Città di Castello entnommen.

Der rechts stehende Gefährte ist zu zwei Dritteilen von vorne gesehen und weist mit der Rechten nach links und oben; die Linke hat er, wie der „heilige Vitalis" Timoteos, in die Seite gestemmt. Diese Figur ist frei erfunden.

Federzeichnung in sehr zarten Strichlagen über Silberstift. Auf der Rückseite ist ein Entwurf für die „Madonna Solly", Nr. 67. Unten links ein angefangener Kopf in Silberstift.

Lille, Braun 64; Passavant 375; Liller Katalog Nr. 705; Crowe und Cavalcaselle I, S. 91; Kahl, das venezianische Skizzenbuch, Leipzig 1882, S. 90: echt.

Passavant spricht die beiden Schützen einem Schüler Peruginos zu, und darin hat er recht; er fügt aber hinzu, daß Raffael dieser Schüler nicht sein könne, und darin hat er unrecht.

Auch diese beiden Figuren fordern eine besondere Schaffenszeit vor dem Aufenthalt in Perugia, sie vermitteln den Übergang von einer früheren zu der perusiner Darstellungsweise.

Beide haben die von Perugino verschiedene, untersetzte Gestalt des „Träumenden Ritters"; der Gefährte des Schützen hat eine Gesichtsform und einen Gesichtsausdruck, von Peruginos Art verschieden, den „Grazien" nahe stehend. Allen diesen frühen Figuren fehlt die übertriebene Empfindsamkeit Peruginos.

Die nach auswärts auseinander gebogenen Kniee des Schützen dagegen sind Signorelli nachgebildet und erinnern gleichzeitig an einzelne Figuren des Skizzenbuches (Braun 140 u. a.). Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß diese Zeichnung vor dem Gemälde entstanden ist, die Füße des Schützen würden dann wohl sicherer gezeichnet sein; auch sind die Umrißlinien der Beine nicht in genauer Nachbildung denen des Gemäldes gleich, wie das bei verschiedenen Zeichnungen des Skizzenbuches nach Signorelli vorkommt; vor allen Dingen wäre dann die verfehlte Lage der Armbrust vermieden, deren verkürzte Linien im Gemälde scharf und bestimmt zur Darstellung gebracht sind, in der Zeichnung fällt dem Schützen die Armbrust nach rückwärts über die Schulter.

An dieser Verzeichnung verrät sich der Anfänger, der übrigens mit den feinsten Federstrichen außerordentlich sorgfältig arbeitet. Die Füße ermangeln eigentlichen Lebens und sind doch gut beobachtet, sie sind frei von jeder Spur der gezierten Fußstellung Peruginos.

Die Faltenbildung in den bauschigen Ärmeln des Gefährten mit den kleinen Schleifen am oberen Ende der Falten kommt ebenso in den Gewändern des „Träumenden Ritters" vor und in einem Entwurf für die „Krönung der Madonna" (Nr. 119), welche Christus und Maria nach lebenden, männlichen Vorbildern in der Zeittracht und in den Körperformen Timoteos darstellt.

Ähnliche kleine Häckchen sieht man an den Ärmelfalten von Peruginos „Bogenschützen", einer Federzeichnung des Herzogs von Aumale, Braun 100.

Perugino thut hier sein Bestes; nun beachte man aber die faltigen Ärmel des Oberarmes: die reichsten und zierlichsten Faltenbildungen sind nur um ihrer selbst willen da; Raffael giebt mit weniger Aufwand an Strichen einen natürlichen d. h. den Körperlinien entsprechenden Fall des Stoffes.

Auch der Brustkorb der beiden Schützenpaare ist zu vergleichen, Peruginos vollkommen starre, ungegliederte Umrißlinie, Raffaels Bemühen, den Umriß seiner Vorbilder (vergleiche auch Nr. 3) durch leichte Einziehungen zu beleben, z. B. die Gegend des Schulterblattes vom übrigen Brustkorb zu trennen.

Peruginos schwebende Körperhaltung, seine Art den Fuß zu zeichnen und mit dem Unterschenkel zu verbinden, endlich der schwärmerische Augenaufschlag des herzlosen Mörders, der hier geradezu widersinnig ist, sind ebenso viele Unterschiede von Raffaels „Bogenschützen".

Crowe und Cavalcaselle zweifeln an der Echtheit des liller Blattes, ohne es streichen zu wollen, ein Widerspruch,

der ihnen erspart bliebe, wenn sie nicht länger darauf bestehen wollten, daß Raffael seine erste Schulbildung in Perugia erhalten habe.

Nr. 13. Nr. 14.

Zwei zusammengehörige Blätter mit je zwei Figuren für ein Auferstehungsbild.

4. 5.

Das eine Blatt enthält einen Grabeswächter, der mit aufgestütztem Kopfe, auf seinem Schilde sitzend, eingeschlafen ist; der zweite Wächter macht, hoch aufgerichtet, einen Schritt nach rechts und wendet mit dem Ausdruck des Staunens den Kopf nach links und oben; derselbe hält mit dem linken Arme einen Schild und weist mit der Rechten in die Höhe.

Das andere Blatt enthält einen Jüngling, der nach rechts knieet und verehrend nach oben sieht, Flügel sind leicht angedeutet; in der Rechten hat er einen Stab, in der vorgestreckten Linken hält er einen unbestimmbaren Gegenstand. Unter dem Engel liegt ein Wächter, der vom Rücken gesehen wird; er richtet sich mit dem Oberkörper auf und legt, wie geblendet, die Linke vor die Stirn.

Silberstift auf grünlich-grau getöntem Papier. Auf jedem Blatte ist je eine Figur mit Weiß gehöhet.

Oxford, Braun 6 und 7; Passavant 479 und 534; Robinson 12, 13; Springer, Raffael und Michelangelo, Leipzig 1883, I, 60; Nr. Muntz S. 32; Crowe und Cavalcaselle I, 156; Morelli, Berlin S. 228.

Diese vier Figuren, welche, wie die vorige Nummer, den Übergang von Urbino nach Perugia vermitteln, haben eine verschiedenartige Auslegung gefunden.

Passavant erwähnt sie aus Anlaß der „Auferstehung" in der vatikanischen Galerie, ein Gemälde, das er zu denjenigen Werken Raffaels rechnet, welche (II, 3) als erste

Abteilung zusammengestellt werden. Es sind das Arbeiten, welche unter der Leitung Peruginos entstanden sein sollen, und welche von denen unterschieden werden, welche in der Art Peruginos gemalt seien.

Im Verzeichnis der Handzeichnungen dagegen bezieht Passavant diese Blätter nicht auf dies Gemälde, trennt sie in der Reihenfolge der Nummern von einander und bemerkt nur, daß die Figuren in der Art des Perugino gehalten seien.

Springer hielt dieselben für Übungen des jugendlichen Raffael nach dem vatikanischen Auferstehungsbilde, das er für ein Werk des Perugino ansah; man kann so viel zugeben, daß zwei Wächter dieses Gemäldes in veränderter Haltung auf den Handzeichnungen wieder zu erkennen sind.

Morelli wollte diese Zeichnungen sogar Perugino geben und berief sich auf eine Zeichnung unter Raffaels Namen in Oxford; sie stellt Tobias mit dem Engel dar und zwar in Übereinstimmung mit einem Flügel von Peruginos „Madonna von Pavia" in der londoner Nazionalgalerie. Diese Zeichnung hielt Morelli für eine Arbeit Peruginos.

Über diesen Punkt kann hier keine bestimmte Ansicht geäußert werden, weil sich das betreffende Blatt im Jahr 1887 nicht in Oxford befand, sondern mit vier oder fünf anderen leihweis verschickt war.

Von dieser Zeichnung sagen Passavant (494) und Mr. Robinson (16) übereinstimmend, daß sie von Raffael in Silberstift ausgeführt sei; für die Richtigkeit der Ansicht spricht die Verwendung des Silberstiftes und die weitere Mitteilung, daß der Engel in der Zeittracht, ohne Flügel und mit einer Mütze auf dem Kopfe dargestellt ist; der Kopf des Tobias und drei Hände sind einzeln wiederholt. Leider hat Braun das Blatt nicht vervielfältigt.

Nun giebt es im britischen Museum eine zweite Handzeichnung für denselben Flügel der „Madonna von Pavia"

(Braun 149), welche mit Sepia und dem Pinsel ausgemalt ist, und welche mit bleihaltigem Weiß gehöht wurde, sodaß die Lichter scheckig geworden sind. Diese Zeichnung trägt alle Merkmale einer eigenhändigen Arbeit von Perugino an sich und bezeugt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, daß die vier Grabeswächter in Oxford nicht von Peruginos Hand sein können.

Diese vier Figuren knüpfen an Perugino nur durch die scharfe Gliederung einiger Hände an, durch den gespreitzten kleinen Finger des Schildträgers, durch die umgebogene Daumenspitze des Schläfers (vergleiche Nr. 56 u. 150).

In allen anderen Punkten von Bedeutung, in der Körperform, in der Bildung der Füße und im Gesichtsausdruck sind sie einzig und allein dem „Träumenden Ritter" und den „Bogenschützen" verwandt.

Überraschender Weise haben sich auch Crowe und Cavalcaselle für diese Ansicht ausgesprochen (I, 156), allerdings beziehen sie sich nur auf den „Träumenden Ritter".

Der Schläfer hat noch ganz den kindlichen Gesichtsausdruck der frühesten Arbeiten behalten, sein Helm begrenzt nach Vorbildern Francias in wagerechter Linie die Stirn; das sind neben der untersetzten Körperbildung die Bindeglieder zwischen den Auferstehungsfiguren und einer vorperusinischen Schaffenszeit.

In den Gesichtszügen des Schreitenden und des Knieenden ist Raffael ganz unabhängig von einem Vorbilde, aber der kindliche Ausdruck der frühesten Arbeiten ist verloren gegongen.

Schon die Unsicherheiten in der Herstellung des Körperumrisses (namentlich des Knieenden) schließen Peruginos Mitwirkung aus, der bei jeder Linie immer genau weiß, wie sie nach der von ihm angenommenen Regel zu verlaufen

hat. Andererseits schließen diese Unsicherheiten eine spätere Zeit im Leben Raffaels aus.

Dagegen stehen die vier Grabeswächter in engster Verbindung mit den schon erwähnten Engelentwürfen für die „Krönung der Madonna" (120). Außer der gleichen Herstellungsweise: graulich-grün grundiertes Papier, Silberstift, Höhung mit Weiß, außer der gleichen Tracht und Körperform sind die Hände des Knieenden und die Hände des Tamburin schlagenden Engels zu vergleichen, welche auf ein Vorbild Timoteos zurückgehen, die Linke der Madonna des Vitalisbildes: diese Hände stimmen in der Befangenheit der Fingerstellung überein, sind aber von Peruginos Formen durchaus verschieden.

Schlafende und fliehende Wächter, ein knieender Engel sind die notwendigen Bestandteile eines Auferstehungsbildes, zwanglos lassen sich die vier oxforder Figuren als Vorarbeiten für das Auferstehungsbild im Vatikan auffassen, da eine gewisse Verwandtschaft mit den Figuren desselben nachweisbar ist; es fragt sich nur, ob Raffaels Mitwirkung am Gemälde als gesichert angesehen werden kann.

Der Christus der „Auferstehung", namentlich aber die zeichnerisch genau übereinstimmenden, nur in den Farben verschiedenen Engel rechts und links von der Hauptfigur sind ganz perusinisch. Trotzdem hat man längst die Hand Raffaels an diesem Werke nachzuweisen gesucht; man hat sich auf die für Perugino zu weichen, fetten Hände des Schläfers rechts berufen, wie auf die feinere Arbeit, welche auf dessen Gesicht verwendet ist.

Crowe und Cavalcaselle führen (IV, S. 231, der deutschen Ausgabe ihrer Geschichte der italienischen Malerei) noch andere Gründe an, welche eher auf eine Ausführung durch den Schüler schließen lassen als auf die Hand des Meisters.

In der vatikanischen Galerie wird die Tafel Perugino und Raffael zugeschrieben.

In dieser Frage erweist sich nun allerdings die Farbengebung als entscheidend aber nicht in erster Linie durch die farbige Behandlung des Wächters oder der Landschaft, sondern ganz vorzüglich durch den Fleischton, in welchem Christus dargestellt ist. Derselbe schließt Peruginos Mitwirkung an der Hauptfigur aus und macht folglich seine Mitwirkung an den übrigen Figuren und der Landschaft wenig wahrscheinlich.

Der rosige Fleischton des Christus und die Formung des Körpers wie der Gliedmaßen in demselben Ton ohne das Hülfsmittel schwarzer Umrißlinien und dunkler Schatten zur Hebung der Form ist eine für Perugino ganz fremdartige Kunstweise. Sein schönes Werk vom Jahre 1496, auf das er selbstbewußt die Inschrift setzte „hoc Petrus de Chastro plebis pinxit“ hängt in der Nachbarschaft der „Auferstehung“ und kann unmittelbar verglichen werden.

In späteren Jahren (die „Taufe“ und die „Anbetung des Kindes“, welche sich in der Galerie von Perugia gegenüber hängen) formt Perugino den Körper wohl auch im Fleischton, aber ohne Kraft, die farbige Wirkung dieser Gemälde ist eine flaue.

Die hier gebrauchten Ausdrücke inbezug auf Farbe mögen dem Sprachgebrauch des Künstlers nicht entsprechen, doch wird der Sinn nicht mißzuverstehen sein.

Der stark verkürzte, rechte Fuß des Christus auf dem Auferstehungsbilde ist ohne das Hülfsmittel schwarzer Schatten wirkungsvoll im rosigen Farbenton zur Darstellung gebracht, der sich schon durch die ganze Farbenstimmung von der Tonart Peruginos unterscheidet.

Farbig ist der Christus der „Auferstehung“ ein im Farbenton gemildertes Seitenstück zum „Salvator mundi“ in Brescia, der zeichnerisch in manchen Punkten in die

Schule Peruginos gehört; Gesichtsform und Handform gehören aber nicht dahin, und farbig ist der „Salvator" für Perugino unmöglich.

Dadurch gewinnt diese kleine Perle der Galerie von Brescia eine besondere Wichtigkeit für die Frage, ob Raffael unter der persönlichen Leitung eines anderen Künstlers die Malerei geübt habe, ehe er nach Perugia kam.

Die gesamten Werke Peruginos geben für den warmen, blühenden Fleischton des „Salvator" keine Erklärung, der mit überraschender Sicherheit behandelt ist, der in den feinsten Übergängen und Abstufungen den Körper im Lichte rundet und seine höchste Kraft und Kunst in der Durchführung des ganz von vorne gesehenen Gesichtes entfaltet.

Man wird bei der Betrachtung dieses Kopfes unwillkürlich an Dürers Selbstbildnis in München erinnert, so groß die Verschiedenheit der Künstler und der künstlerischen Reife sein mag.

Dieser blühende Fleischton ist für Raffael unerklärlich, wenn er nur ein Schüler Peruginos war.

Die Erklärung für denselben findet sich im Franciasaale der bologneser Galerie, wo mehrere große Altarwerke Francias zusammengestellt sind. Die „Anbetung des Kindes" mit Heiligen und einem Maltheserritter, die vor und um 1499 gemalt sein muß, läßt am Ausgeprägtesten jene Freude an mannigfaltigen und warmen Farben hervortreten, welche dem „Traum des Ritters" und dem „Apollo und Marsyas" unter den Werken Raffaels eine besondere Stelle anweist.

Metallisch glänzende Farben, die in vollendetster Durchführung der „heilige Stephanus" des Francia in der Galerie Borghese aufzuweisen hat, kommen bei Raffael nur ein einziges Mal vor, als er die „Madonna d' Orléans" malte, welche jetzt im Besitze des Herzogs von Aumale ist.

Auf dem genannten „Presepe" Francias in Bologna liegt das Kind auf einer tiefroten Unterlage in der Mitte des ganzen Bildes; es ist in jener rosigen Fleischbehandlung gehalten, welche, nicht in derselben Tonart aber in der gleichen Farbenwirkung und mit verstärkter Leuchtkraft, dem „Salvator mundi" seine besondere und bedeutende Eigenart giebt.

Jeder der verschiedenen „Sebastiane" aus verschiedenen Lebensabschnitten Francias, wie sie in der bologneser Galerie zu finden sind, giebt eine Erläuterung zum Christus in der vatikanischen Galerie, für den bei Perugino keine Erklärung zu finden ist. Diesem Christus steht farbig am Nächsten der „Sebastian" auf Francias Altarbild in der Bentivoglio-Kapelle von San Giacomo maggiore in Bologna, das nach Crowe und Cavalcaselle 1499 gemalt wurde.

In vielen Galerien hängen Werke Francias und Perginos in einem und demselben Raum oder in benachbarten Räumen; der Vergleich bestätigt jedes Mal den Unterschied in der farbigen Behandlung des Fleisches bei beiden Meistern.

Diese Verschiedenheit tritt auch an Schülerarbeiten mit voller Kraft hervor; in der Galerie Lichtenstein in Wien kann das Kind einer „Madonna" von Giacomo Francia unmittelbar mit einem nach Peruginos Art gemalten Kinde verglichen werden.

Dadurch wird die farbige Behandlung des Nackten vom „Salvator mundi" wie vom „Christus" des Auferstehungsbildes zum sichersten Beweise für Raffaels Thätigkeit in Bologna, ehe er nach Perugia kam.

Timoteo erreicht in keinem seiner Werke eine ähnliche Kraft der Farbe, die Raffael in seinen späteren Werken noch ein Mal voll wirken ließ, als er den „Sündenfall" an der Decke der Stanza della Segnatura malte; die er gemildert, feiner noch, auch in der „Galathea" der Farnesina zur Anwendung brachte.

Am vatikanischen Auferstehungsbilde wird man die Absicht bemerken können, die zweiten Wächterfiguren körperlich von ihrer Umgebung abheben zu wollen, die einzelnen Gliedmaßen (Fußspitze des Schlafenden) mit einer gewissen Schärfe durch Zeichnung und Farbe mit Luft zu umgeben, in einem stärkeren Grade, als das Peruginos Art ist.

Auch schien es, als ob dieselben beiden Wächter des Mittelgrundes, in der Absicht sie perspektivisch zu verjüngen, etwas zu klein geraten wären, eine Wirkung, welche durch die scharfe Zeichnung verstärkt werden mag.

Beide Punkte würden für den Gehülfen in der Werkstatt des Perugino sprechen, der sich zum ersten Male an ein großes Tafelbild gewagt hat.

Ob eine, dem Vater Raffaels zugeschriebene Handzeichnung in der Sammlung Malcolm (Robinson Nr. 168, Braun 93) mit dem Auferstehungsbilde in ursächlichem Zusammenhange steht, ist ungewiß. Da keine unmittelbaren Beziehungen zwischen den Künstlern Giovanni Sante und seinem Sohne vorhanden sind, ist auf Übereinstimmendes in der Haltung Christi, in der Verwendung von vier Wächtern und in der Form des Schildes hinzuweisen.

Nr. 15. 6

Apollo und Marsyas.

Der Gott steht, hoch aufgerichtet, rechts; er ist unbekleidet und wird ganz von vorne gesehen; er wendet das Gesicht fast im Profil nach links und sieht verächtlich auf Marsyas herab. In der Linken hält er einen Stab, auf den er sich leicht stützt; der rechte Arm ist mit umgelegter Hand in die Seite gestemmt. Ein Kranz von keck behandelten Blumen und Blättern liegt im Haar, das in natürlich bewegten Locken auf die Schultern herabfällt, aber, nach dem Brauche Peruginos, die Nackenlinien klar hervortreten läßt.

Marsyas sitzt links auf einem Baumstamm; er hält mit beiden Händen die Flöte, die er an den Mund gesetzt hat; er scheint ganz in sein Spiel vertieft zu sein. Das Ohr ist etwas zugespitzt, das Haar ist kurz geschoren.

Beide Figuren trennt ein dürrer Baumstamm, dessen Äste abgehauen sind, derselbe steht rechts von der Mittellinie, welche mit Silberstift gezogen und in ihrem oberen Drittel am Deutlichsten erkennbar ist. Im Gemälde (Louvre) ist der Baum nur noch als Stumpf vorhanden und läßt den Ausblick in die schöne Landschaft frei.

Das Blatt hat sehr gelitten; der linke Arm und der rechte Fuß des Apollo sind zerstört.

Venedig, Braun 146; Passavant II, S. 415; Abbildung 11 meiner Raffaelstudien und Seite 22 daselbst.

Die Herstellung des Blattes ist eine zusammengesetzte. Auf gelblich hellrotem Grunde sind die Figuren mit Silberstift vorgezeichnet wie auch die Landschaft, deren zahlreiche Einzelheiten aber nicht mehr deutlich erkennbar sind.

Der Umriß der Körper ist mit der Feder nachgezogen, die Oberfläche der Körper ist mit dem Pinsel in Sepia durchgeführt und im Fleisch sehr sorgfältig ausgearbeitet; ebenso sorgfältig sind weiße Lichter mit dem Pinsel aufgesetzt.

An einigen Stellen, welche im Schatten liegen, ist der Umriß des Körpers mit dem Pinsel und schwarzer Tusche überarbeitet, oder der Körper wird durch einen getuschten Hintergrund gehoben, während die beleuchtete Seite von Marsyas' rechtem Fuß von weißen Linien eingefaßt wird.

Das Gesicht des Apollo und einzelne Blätter seiner Krone sind mit der Feder und schwarzer Tusche in feinen Linien nachgezogen.

Die Hände des Marsyas mit den viereckigen Nägeln sind nach Vorbildern Peruginos gemacht, die über der

Hüfte umgebogene Rechte Apollos ist fein beobachtet und nach dem Leben gebildet.

Der Horizont und ein durch die Landschaft sich hinziehendes Gewässer sind mit breitem Pinsel hell aufgesetzt.

Mannigfaltigkeit der Mittel und die peinlich ausgeführten Einzelheiten an den Körpern, die reiche Landschaft, welch' letztere z. B. einen fast erloschenen Baum hinter Marsyas erkennen läßt, der im Gemälde wieder zum Vorschein kommt, zeichnen den Entwurf aus.

Die Verwendung dieser vielfachen Mittel zur Herstellung einer Handzeichnung ist ohne Vorbild bei Perugino; sie wiederholt sich bei Raffael, über mehrere Blätter zerstreut, in den Entwürfen für die „Krönung"; von einzelnen Blättern steht ein Madonnenentwurf in Hamburg (Nr. 61) dem „Apollo und Marsyas" am Nächsten, auch die „Madonna im Rund", Chatsworth (Nr. 63); in späterer Zeit sind für den großen Entwurf für die linke Hälfte der „Disputa" in der Albertina (Nr. 161) reichere Mittel aufgewendet.

Dagegen ist von der Hand des Timoteo Viti ein Vorbild in der Verwendung vielfacher Mittel erhalten. Sein Entwurf für die „Verkündigung" in der Brera im Besitz der Galerie Corsini in Rom, vervielfältigt von Anderson-Spithöver, ist besonders sorgfältig gemacht.

Die fünf Figuren, welche aus zwei Gemälden Francias in Bologna ähnlichen Inhalts zusammengesucht sind, hat Timoteo mit schwarzer Kreide auf Sepiagrund umrissen und angelegt; die Körperoberflächen sind mit Sepia in verschiedenen Abtönungen gegliedert und abgerundet, sie sind mit Weiß gehöht.

Diese zeichnerisch sichere und geschickte, in der Erfindungsgabe gänzlich versagende, in der Gestaltung des Nackten schwache Zeichnung (z. B. die kreisrunde Kniescheibe des Johannes, dessen von vorne gesehenes Gesicht in der ersten

Anlage als regelmäßiges und gleichmäßiges Oval erkennbar geblieben ist) stellt ein Werk dar, das für Timoteos ganze künstlerische Bedeutung bezeichnend ist.

Trotz der Unsicherheit im Nackten haben diese Figuren durch ihre feste Haltung und naturwahre Formen Vorzüge vor den Figuren Peruginos; durch sie wird es erklärlich, daß bei Raffael in den ersten perusiner Entwürfen neben den Schulformen noch andere zur Verwendung kommen. Die Entwürfe zur „Krönung der Maria" beweisen es, daß die Unterschiede von Perugino auf der Gewöhnung beruhen, den lebenden Menschen als Vorbild zu verwenden.

Da eine zweite Handzeichnung Timoteos in dieser Ausführung wohl nicht bekannt ist, muß die genaue Übereinstimmung mit dem Gemälde in der Brera hervorgehoben werden, nicht nur in der Anordnung der Figuren, sondern auch in Einzelheiten, in dem hübschen aber unbedeutenden Ausdruck der Gesichter, der nicht mit Francia verwechselt werden kann, in dem geistlosen Augenaufschlag der Maria und in der schwerfälligen Art, wie sie ein Buch im Arme trägt.

Auch eine auffällige Verschiedenheit zwischen Entwurf und Gemälde kann nur aus Timoteos Urheberschaft gedeutet werden. Im Entwurfe hatte er für die linke Hand des Verkündigungsengels eine schwierigere Drehung beabsichtigt, die aber mißlungen ist, weil er über den Bau des Handgelenkes nicht unterrichtet war. Im Gemälde ist die Handstellung eine einfachere, aber immer noch macht sie eine schwere, ungelenke Wirkung.

In der mangelnden Kenntnis des Körperbaues im anatomischen Sinne ist also zwischen Bologna und Perugia eine gewiße Gleichheit vorhanden; dennoch ist die Gesamtwirkung der Figuren Timoteos eine günstigere als die der perusiner Schule, sie finden ihre Erklärung in den wohlgestalteten Nacktfiguren Francias.

Uber den Entwurf für den „Apollo und Marsyas" in Venedig berichtet Passavant II, S. 355, daß derselbe dem Bartolommeo Montagna aus Vicenza zugeschrieben werde, daß er denselben aber als zur Schule Francias gehörig betrachte.

Im Verzeichnis der Handzeichnungen bestreitet Passavant, daß ein nach dieser Zeichnung ausgeführtes Gemälde von Raffael gemalt sein könne; dasselbe galt vor vierzig Jahren für ein Werk des Mantegna.

Noch heute bestehen diese widersprechenden Ansichten vor ganz übereinstimmenden Figuren, wenn auch Montagna und Mantegna aus der Urheberliste verschwunden sind. Mr. Muntz hält das Gemälde für eigenhändig, und setzt es in die florentiner Zeit (S. 42, 43); Kenner wie Waagen und Mündler haben die Echtheit nicht anerkannt, für welche Crowe und Cavalcaselle unbedingt eintreten.

Die Letztgenannten finden im Gemälde den Beweis, „mit welcher Schnelligkeit der Künstler sich die leitenden Grundsätze der antiken Kunst angeeignet habe". Im Apollo und Marsyas arbeite er ganz „im Geiste der Alten". (S. 163).

Morelli endlich hielt das Gemälde 1880 für ein untrügliches Werk des Timoteo Viti und gab es 1893 dem Perugino (Berlin, S. 208), dabei bemerkend, daß es raffaelschen Duft athme.

Die Nebeneinanderstellung mit der Antike wäre dem alten Perugino schon recht gewesen, aber es dürfte doch schwierig sein, aus diesen Figuren griechische Kunstweise heraus zu lesen und nachzuweisen. Weil man gewöhnt ist, bei den Griechen höchste Kunstoffenbarungen zu suchen und zu finden, weckte ein aus frischester, farbenfreudigster Schaffenslust hervorgegangenes Werk der Hochrenaissance die Erinnerung an Werke antiker Meister.

Wenn aber die erfahrensten Kenner die vier Künstlernamen Francia, Timoteo, Perugino und Raffael vor diesem Werke finden, und jeder in gewisser Weise recht hat, kann die Summe aus dieser Zusammenzählung doch nur ergeben, daß der Schüler Timoteos und Francias ein tüchtiger Künstler war, als er sich in die Kunstweise Peruginos hineinlebte.

Daß Passavant im Entwurf Francia erkannte, ist merkwürdig genug; das Gemälde weist schon durch die warmen, saftigen Farben auf Francia hin. Der Körper des Apollo hat etwas von den schlankeren Formen Peruginos angenommen, nur hat die Schulform dieses Meisters frisches Leben durch sorgfältige Beobachtung des Nackten erhalten.

Apollo steht nicht so fest auf seinen Füßen, wie die beiden Frauen vom „Traum des Ritters", im Gemälde hebt sich der Fuß des Spielbeins in der Weise Peruginos, verfällt aber nicht in dessen übertriebene Geziertheit.

Auch der Kopf des Marsyas ist nach Vorbildern Peruginos gebildet (vergleiche Nr. 17 namentlich mit dem Kopf des Gemäldes); gleichfalls seine Hände. Letztere haben scharf gegliederte Finger und die schon erwähnten, häßlichen Nägel, welche wie viereckige Vertiefungen in die Rückseite der Finger eingedrückt sind.

Solche Nägel haben die „Madonna von Pavia" und die „Bogenschützen" des Herzogs von Aumale (Federzeichnung, Braun 100); Raffael hat sie noch ein Mal an der rechten Hand eines Madonnenentwurfes im Louvre wiederholt (Nr. 69), auf welchem die Linke wohlgebildete, ovale Nägel hat.

Mehr noch als im Gemälde überrascht in der Zeichnung die geistige Hoheit des Gottes, eine für Perugino ganz fremdartige Leistung. Das verächtliche Herabsehen auf den Unebenbürtigen, eine überzeugende Vermittlung des thätigen Gedankens in den dargestellten Figuren, Gesichts-

züge, welche wirklich erzählen, was in diesem besonderen Falle zu erzählen ist, eine Figur, welche mehr, als einen allgemeinen Ausdruck der Wohlgefälligkeit hervorrufen will, das geht über Peruginos Kräfte hinaus.

Nr. 16.

Die heilige Katharina. 7

In ganzer Figur und von vorne gesehen steht die Heilige in einer Landschaft, welche links durch einige Erderhöhungen und ein dünnes Bäumchen angedeutet ist. Sie legt die Rechte auf das zerbrochene Rad, welches aus kantigen, vierseitigen Holzstücken zusammengesetzt ist; in der Linken hält die Heilige einen Palmenzweig.

Sie ist ganz bekleidet; ein Schleier bildet zierliche Schleifen am Kopfe und fällt über die linke Schulter zum linken Ellenbogen herab, von wo er in wechselnden Faltenbildungen frei in der Luft flattert. Der Versuch, den linken Busen durch das Gewand hindurch sichtbar zu machen (nach dem Vorbilde Pintoricchios, s. dessen „Frau mit der Kanne" in den Uffizien), ist ohne Verständnis für Körperformen gemacht.

Im Haar liegt eine Perlen-(Korallen-)schnur.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Uffizien, Braun 540, als Perugino; Abbildung 19 meiner Raffaelstudien.

Diese feine, geistvolle Zeichnung ist ganz in der Weise Peruginos gehalten, mit der Feder, in den Formen des Körpers und in der Gewandung; sie geht in den Uffizien deshalb unter dem Namen dieses Künstlers.

Die Falten der Gewänder sehen an den tiefsten Stellen wie Bohrlöcher aus, sie sind, wie die scharf gegliederten Finger, die Stellung der Beine, nach Peruginos und Pintoricchios Vorschrift ausgeführt; aber die schwebende Ferse

des Spielbeins ist durch eine nachträglich gezeichnete Gewandfalte verdeckt und ist in ihrer unnatürlichen Wirkung abgeschwächt.

Dennoch steht die Figur fester auf ihren Füßen, als Peruginos Einzelfiguren zu stehen pflegen, z. B. die berühmten Männer aus der Geschichte, welche er im Cambio in Perugia neben einander aufreihte, oder der gezeichnete „Sokrates" in den Uffizien (Braun 543, Abbildung 9 meiner Raffaelstudien).

Die Gliederung des Körpers kommt innerhalb des Gewandes und durch die Anordnung des Gewandes deutlicher zur Geltung, als bei Figuren Peruginos; zu vergleichen sind zwei Handzeichnungen des Letzteren, welche die Maria bei ihrer Vermählung vorstellen, die eine ist in der Albertina, Braun 206, die andere war im Besitz von Mr. Malcolm, Braun 98.

Besonders aber ist der sinnige Gesichtsausdruck zu beachten, der in den kleinen, aber klugen Augen liegt. Diese Augen sind ein Merkmal für Raffael; sie kommen auf einigen frühen Madonnenentwürfen vor, am Ausgeprägtesten auf den beiden Federzeichnungen in Frankfurt Nr. 55 und 72, wie auf der „Himmelfahrt der Maria" in Pest Nr. 118.

Auch der Korallenschmuck im Haar, der auf den Hals herabfällt, wiederholt sich gerade auf Jugendarbeiten Raffaels; die Frauen des „Träumenden Ritters", die „Grazien", die Engel der „Himmelfahrt" in Pest tragen solche Perlen; sie kommen am Thronhimmel der „Madonna Ansidei" vor, auf dem Gemälde in der londoner Nazionalgalerie wie auf der Zeichnung in Frankfurt, Nr. 72.

Die kleine Landschaft ist eine für Peruginos Zwecke überflüssige Bereicherung einer Handzeichnung. Wie die ersten Madonnenentwürfe in Perugia als abgeschlossene Werke anzusehen sind, nicht zunächst als Entwürfe für ein

bestimmtes Madonnenbild, hat auch diese Heilige die Bedeutung einer selbständigen Arbeit, welche durch die kleine Landschaft verstärkt wird.

Viel giebt dieselbe allerdings nicht her, aber auch Crowe und Cavalcaselle, welche die Zeichnung I, 71 als Werk Peruginos erwähnen, heben die besondere Anmut des Schleiers, der Landschaft und der Bäume hervor; auch sie haben empfunden, daß diese Zeichnung außergewöhnliche Vorzüge besitze.

Dieselben beruhen nicht nur auf einer feinsinnigen Verwendung der Feder, auf unermüdlicher Arbeit, sondern auch auf einer dadurch hervorgerufenen lebensvolleren Wirkung.

Eine der besten Federzeichnungen Peruginos besitzt der Herzog von Aumale, den auf Wolken thronenden Gottvater, Braun 103. Man vergleiche diese Hände und Finger mit denen der Heiligen, man wird in jedem Fingergliede eine naturwahrere Form wahrnehmen.

Mit liebevollster Sorgfalt für das Nebensächliche sind die kleinen, gezackten Falten gemacht, welche der Schleier um den Kopf herum bildet, und welche die Vervielfältigung stark vergröbert wiedergiebt. Der Hals ist an den dunkelsten Stellen ganz durchsichtig und in der Gliederung der Oberfläche richtiger, als sonst in dieser Zeit und bei Perugino.

Ferner kommen die ausgesparten hellen Lichter auf den Umbiegungsstellen des Stoffes, in dem wehenden Schleier wie in der schweren Falte über dem linken Fuß inbetracht; die Ausführung ist so zart, daß auch hier die Vervielfältigung versagt.

Vielleicht deuten auch diese hellen Stoffkanten auf Francia hin, der sie oft, namentlich an den Kapuzen der Mönchsgewänder anbringt; ein strichförmiger hellerer Farbenton hebt z. B. auf dem Madonnenbilde in Halbfiguren mit dem heiligen Franciscus in Bologna eine solche Kante wirkungsvoll hervor.

Echt raffaelsche Arbeit, eine mit feineren Sinnen ausgestattete Überlegenheit sieht man an der linken Schulter der Heiligen in der Unterscheidung zwischen der Schulterlinie und dem die Schulter umhüllenden, dicht anliegenden Tuche. Ein ähnliches Bemühen, dem Wirklichen zu entsprechen, zeigt der Madonnenentwurf in Hamburg, Nr. 61.

Auf der Rückseite dieser Federzeichnung hat ein anderer Schüler Peruginos, vielleicht Spagna, eine Schar von Kindern gezeichnet, jedes in einer anderen Stellung. Es ist die Schule Peruginos, aber in der Sorgfalt der Ausführung erkennt man gleichzeitig eine Nachahmung Raffaels; des Letzteren Art, in ganz besonderer Weise die Finger der Kinderhand in die Hand einzufügen, welche auf dem Madonnenentwurf Nr. 54 im britischen Museum zur Anwendung kommt, hat der Urheber der Kinderschar nachgeahmt.

Leider kann dieselbe nur in der Vervielfältigung verglichen werden, da die Rückseite der Heiligen unter einem Holzdeckel unsichtbar geworden ist. Von derselben Hand, welche die Kinderschar zeichnete, sind noch zwei weitere Handzeichnungen in den Uffizien, eine Madonna mit dem Kinde (Alinari 328) und ein liegendes Kind (Brogi 1533).

Dieselben sind alle sehr gewissenhaft gemacht, aber die Formen sind so befangen wie der Ausdruck, und auf dem großen Blatte mit vierzehn Kindern ist die Anschauung über das Erlaubte, selbst bei Kindern, weder mit Peruginos ernstem Geschäftsbetrieb noch mit Raffaels vornehmer Art vereinbar.

Nr. 17.

8 **Der lesende heilige Franciscus.**

In ganzer Figur, leicht nach links gewendet, steht der Heilige im Mönchsgewande da; er hat kurz geschorenes

Haar und ist barfüßig; mit beiden Händen hält er ein aufgeschlagenes Buch, in welchem er liest. Durch einen Schlitz im Gewande sieht man an der rechten Seite das Wundmal.

Federzeichnung.

Uffizien, Braun 541, als Perugino; Abbildung 20 meiner Raffaelstudien.

Diese Zeichnung ist ein Seitenstück zu der vorigen Nummer; auch sie geht unter dem Namen Peruginos, der diese Figur wiederholt auf seinen Gemälden angebracht hat. In der Weise dieses Meisters sind Körper und Gewand ausgeführt; auch hier ist die schwebende Hacke durch eine breite Gewandfalte verdeckt, die aber nicht nachträglich hinzugefügt wurde.

Die lang herabfallende Kutte ist durch feine und klare Strichlagen, welche vielfach die Richtung ändern, weich im Stoff und Fall und läßt den Körper trotz der schweren, perusinischen Falten zur Geltung kommen.

Die Hände sind nicht nach der Vorschrift Peruginos gemacht, sie sind schwach in der Zeichnung der Finger wie in den Verkürzungen. Auf den frühesten Madonnenentwürfen Raffaels, welche in Perugia entstanden sind, macht es dem jungen Künstler besondere Schwierigkeiten, unabhängig von der Schule eine bessere, dem Leben nachgebildete Hand zu zeichnen.

Besondere Sorgfalt ist auf den Kopf verwendet. Augen, Nase, Ohr, die vorspringenden Backenknochen, die eingefallene Wange, die Rundung des Schädels sind wohlgelungen, und in ihrer Gesamtheit geben die Gesichtszüge das Bild eines Mannes, der beim Lesen über den Inhalt des Buches Alles um sich her vergißt.

Dadurch wird diese Figur über ähnliche Peruginos weit hinaus gehoben. Crowe und Cavalcaselle sprechen I, 122 die Ansicht aus, daß Peruginos „Gürtelspende" in der

Albertina (Federzeichnung, Braun 208) zu gut für diesen Meister sei; man wird aber auf dieser Zeichnung vergebens in Füßen, Händen und Gewändern wie im Ausdruck der Köpfe eine wirkliche Unabhängigkeit von Perugino finden, noch eine Überlegenheit, wie sie dem „heiligen Franciscus" zugesprochen werden muß.

In der hamburger Kunsthalle (Nr. 21468) befindet sich eine alte Schulwiederholung des Heiligen neben einem mehrstufigen Thron, auf dem ein Stück des Gewandes und das linke Bein der Madonna angedeutet ist; zwischen dem Heiligen und dem Thron steht ein heiliger Bischof.

Die feinen Striche machen unwillkürlich den Eindruck, als wäre hier in der Federführung die Zeichnung in den Uffizien nachgeahmt, doch ist diese Figur ohne Verständnis für den Körper, und den Gesichtszügen fehlt geistiges Leben. Es ist eine auch für Perugino zu geringe Arbeit, dem sie zugeschrieben wird.

Der Verfasser ist nicht namhaft zu machen. Offenbar benutzte er Peruginos Madonnenbild in der vatikanischen Galerie, stellte die Heiligen um und richtete sich nach Raffael nicht nur in der Federführung, sondern auch in der Gewandfalte, welche die schwebende Hacke des Spielbeins verdeckt. Im Anschluß an diese Zeichnung, wenigstens in diesen Punkten derselben entsprechend, ist dann ein perusinisches Schulbild in S. Annunziata in Florenz entstanden (im Chorumgang, links).

Wie es scheint, machte Perugino nur eine einzige Ausnahme von seiner Regel, wie der Spielbeinfuß darzustellen sei. Unter den sechs Heiligenfiguren, welche er nach Raffaels Tode in San Severo in Perugia malte, wird der schwebende Fuß der Mittelfigur, rechts, von einer Gewandfalte fast verdeckt; bei der Mittelfigur links hat der schwebende Fuß seine schulgerechte Form behalten.

Nr. 108 F in den Uffizien ist eine weitere Wiederholung dieses Franciscus in Silberstift, auf hellbräunlichem Grunde, mit Weiß gehöht; die Hände sind in größerem Maßstabe wiederholt, aber sie sind ohne Verständnis gemacht, der Gesichtsausdruck ist einfältig und der Rock fällt nach Peruginos Vorschrift in geraden Falten nach abwärts, an die der halbe Spielbeinfuß ohne Ferse angesetzt ist.

Nr. 18.

Ein Krieger in der Zeittracht. 9

Derselbe ist in vier verschiedenen Stellungen wiederholt: von vorne gesehen; nach links gerichtet; nach rechts ausschreitend und nach links sehend; den rechten Fuß über den Linken setzend.

Silberstift.

Oxford, von Braun nicht vervielfältigt; Robinson Nr. 14; Passavant 530; Kahl S. 124.

Diese Figuren sind dafür angesehen, als bewiesen sie die Mitwirkung Raffaels an Pintorichios Fresken in der Dombibliothek in Siena. Diese Mitwirkung ist aber unerwiesen und Morelli wird recht haben, wenn er diese Figuren für Arbeiten Raffaels nach einem von Pintoricchio verwendeten Model hielt.

Der mit gekreuzten Füßen Dastehende kommt auf Raffaels Predellenbild „Anbetung der Könige" vor, außerdem auf der „Dichterkrönung des Aeneas Sylvius".

Der Karton zu diesem Fresko in der Ambrosiana (Braun 5) bietet Gelegenheit, den Unterschied zwischen Raffael und einem seiner Zeitgenossen in Perugia feststellen zu können, der für geschickt genug gehalten wurde, den Karton machen zu können. Die Arbeit ist freilich so gering, daß Herr Professor Schmarsow recht haben kann,

wenn er sie für eine schwache Wiederholung nach dem Gemälde hält.

Nr. 19.

Die Mutter Christi unter dem Kreuze.

In drei verschiedenen Stellungen ist die „schmerzensreiche Mutter" in ganzer Figur dargestellt; sie wendet sich nach rechts und ist ganz bekleidet; ihr Kopf ist verhüllt, aber innerhalb ihres Mantels sieht man die Zeichnung des nackten Körpers.

In der Mitte, oben, hängt der Körper des Gekreuzigten, der ohne Kopf und ohne Arme bis zu den Knieen sichtbar ist.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 145; Passavant 180.

Diese Gestalt der klagenden Mutter Christi ist auf ein Vorbild Peruginos zurückzuführen, das wiederholt von ihm verwendet wurde, am Wirkungsvollsten auf dessen „Kreuzigung" im Kapitelsaale von Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz. Die sorgfältig ausgeführte Handzeichnung Peruginos für diese Figur ist in den Uffizien.

Nichts ist bezeichnender für den Unterschied zwischen Raffael und Perugino als diese Entwürfe. Perugino macht eine Gewandfigur, aus der das Spielbein in der für ihn bezeichnenden Weise hervortritt; die tiefe Ellenbogenspitze links und der schwebende rechte Fuß verraten die mangelnde Kenntnis des Nackten.

Raffael dagegen läßt durch das ganze Gewand den gut gezeichneten, nackten Körper erkennen und zeichnet das naturwahre, nackte Bein vollständig in das Gewand hinein. Es genügte Raffael aber nicht, in Anlehnung an Perugino dieselbe Figur zu wiederholen, sondern er zeichnete außerdem zwei tief empfundene Abwandlungen des ersten Ent-

wurfes, welche die Innigkeit des Ausdruckes in immer neuen, immer gehaltenen Formen steigern.

Unter den drei Umbildungen des Vorbildes steht die erste, rechts, der entsprechenden Figur auf Raffaels „Kreuzigung" am Nächsten. An der Mittelfigur ist eine zweite Stellung der Hände erprobt, welche lebhafter bewegt ist und die Hände von einander trennt.

Diese drei Marien haben im Gesichtsausdruck und in den Formen des Gesichtes nichts von Perugino, sondern wie beim Apollo vom „Apollo und Marsyas"; wie bei den anderen frühen Werken und bei den ersten Madonnen ist diese Gesichtsform auf Timoteo, wahrscheinlich auch unmittelbar auf Francia zurückzuführen.

Aus der sicheren Beherrschung der nackten Formen, aus der Breite und Festigkeit des Federstriches bei einem etwa zwanzigjährigen Jüngling, aus der Verwendung dieses Entwurfes für ein Gemälde, das sich innerhalb der Schranken peruginischer Befangenheit bewegt, ergeben sich für die bisher gültige Darstellung von Raffaels Lebensgang Widersprüche, welche nur dann zu erklären sind, wenn Raffael eine größere Selbständigkeit besaß, als er nach Perugia kam und malend durch irgend welche äußeren Gründe in der freien Entfaltung seiner Eigenart verhindert wurde.

Wahrscheinlich war es allein die Rücksicht auf die Besteller, welche es wünschenswert erscheinen ließ, im Gemälde Peruginos Art nicht wesentlich zu ändern.

Diese Zeichnung hat im Werke Raffaels keine andere Stelle, als im Zusammenhange mit dem Kreuzigungsbilde; zur besonderen Beglaubigung ist noch der Leib des Gekreuzigten hinzugefügt, der in den Umrissen mit dem Christus des Gemäldes übereinstimmt, nur, wie die Maria, in der Zeichnung mehr von wirklichem Leben zeugt, als im Gemälde.

Man hat deshalb nicht das Recht, diese Zeichnung in die florentiner oder in irgend eine noch spätere Zeit zu setzen, weil die Sicherheit der Hand nicht in die überlieferte, schlecht beglaubigte Legende von Raffaels Lebensgang hineinpaßt, sondern weil diese Zeichnung zweifellos echt ist, und weil sie nach Ausweis der Gemälde Raffaels in den ersten Jahren seines perusiner Aufenthaltes entstanden sein muß, hat man sich mit diesen Thatsachen abzufinden und den Lebenslauf des Künstlers mit denselben in Übereinstimmung zu bringen.

Alle Handbücher sehen es als selbstverständlich an, daß die „Kreuzigung" vor der „Krönung der Madonna" gemalt sein müsse. Aus den Handzeichnungen ist zu ersehen, daß die Entwürfe für die „Krönung" sich aus einer befangeneren Darstellungsweise, aus Übergangsformen von einer vorperusiniischen Kunstweise zu einer rein raffaelischen Freiheit und Eigenart nach und nach hindurcharbeiten, während der Entwurf für die „Kreuzigung" durch die größere Sicherheit der Ausführung ausgezeichnet ist. Vielleicht hat es mehr Wahrscheinlichkeit für sich, daß die „Krönung der Madonna" vor der „Kreuzigung" gemalt wurde.

Allerdings nimmt diese Federzeichnung unter den Figuren nach dem Muster des „heiligen Vitalis" und Perugino Darstellungen der „schmerzensreiche Mutter" eine Ausnahmestellung ein; woher hatte Raffael die Kenntnis dieser geraden, festen Beine?

Die Antwort ergiebt sich aus den leuchtenden Farben des „Salvator mundi" in Brescia; als Raffael solche Farbengebung kennen lernte, hatte er auch Gelegenheit, Nackfiguren zu sehen, welche fest auf ihren Füßen standen.

Francia mochte nach den Ansprüchen Michelangelos ein schwacher Zeichner sein, durch schärfere Beobachtungsgabe sind seine Figuren doch den wackeligen Schmachtlappen

Peruginos weit überlegen; seine Kunst muß, im Gegensatz zu Perugino, auf gewissenhafter Arbeit nach dem Nackten gegründet sein, sonst hätte er nicht die wohlgebildeten Sebastiane seiner großen Gemälde malen können.

Aus demselben Grunde konnte Raffael durch Francia oder auch durch Timoteo auf die Natur als beste Lehrmeisterin hingewiesen werden.

Auf beiden Madonnenfiguren in ganzer Figur hat Raffael den Busen der Maria in ganz befangener Weise ins Gewand hineingezeichnet (unter dem rechten Busen der Mittelfigur ist eine ausgebesserte Stelle im Papier zu berücksichtigen), wie das Pintoricchio auf seinen Federzeichnungen in den Uffizien (Braun 457, Brogi 1802 und 1803) auch gethan hat.

Die untersetzten Figuren nach dem Vorbilde des heiligen Vitalis überwiegen in den frühen Zeichnungen in Perugia (Grabeswächter, Bogenschützen, Engel der „Krönung"); weil die Entwürfe für die „schmerzensreiche Mutter" wirklich etwas unvermittelt aus ihrer Umgebung abstechen, wird angenommen werden können, daß Raffaels Aufenthalt in Bologna nicht von langer Dauer gewesen ist.

In seinen ebenso gelehrten wie lehrreichen „Italienischen Studien" sagt Hettner: „Es ist überaus bezeichnend, daß Raffael nie einen Christus am Kreuz gemalt hat!"

Der zu Grunde liegende Gedanke, daß Raffaels Natur eine Darstellung des gestörten Gleichgewichtes und des Schmerzlichen nicht so sehr entsprach, als feierliche Ruhe und strenge Gesetzmäßigkeit, hat eine gewisse Berechtigung, obwohl grade diese Mariengestalten und die Entwürfe für die „Grablegung" seine Befähigung bezeugen, auch dem Schmerz einen empfundenen Ausdruck geben zu können.

Hettners Anmerkung ist aber auch wegen der wohlwollenden Herablassung bemerkenswert, mit welcher die

Buchgelehrsamkeit Werke der ausgezeichnetsten Künstler behandelt, auch wenn sie dieselben — nicht kennt.

Nr. 20.

11 Der Kopf einer Maria unter dem Kreuze.

Das Gesicht steht im Zweidrittelprofil nach links, der Kopf ist von schweren Stoffen verhüllt, sodaß die Linien desselben nicht sichtbar sind.

Silberstift auf rötlich-violettem Grunde.

Lille, Braun 70; Passavant 382; im liller Katalog irrtümlich als blasse Federzeichnung bezeichnet.

Der Ausdruck der Gesichtszüge hat etwas Fremdartiges, wenn man nicht den Madonnenkopf in Florenz berücksichtigt (Nr. 52), dem einzigen, der unter allen Madonnenentwürfen eine Beziehung zu vorperusinischen Arbeiten erkennen läßt.

Auch fehlt dem Ausdruck etwas von der Innerlichkeit, welche eigenhändigen Arbeiten nicht fehlen dürfte. Vielleicht ist der Kopf vor der vorigen Nummer gezeichnet, in einer Zeit, als Raffael sich zuerst unter dem Eindruck der Werke Peruginos an einem derartigen Vorwurf versuchte.

Die Ausführung ist sehr sorgfältig, der Augenaufschlag und die vortretende Unterlippe weisen auf Perugino hin; die Halslinie ist ohne lebendige Verbindung mit dem Kopfe wie auf dem Selbstbildnis, Nr. 5; dem Hals fehlt jede Angabe vom Lauf der Muskeln und anderer Einzelheiten.

Der unter dem Mantel sichtbare Schleier kommt bei Perugino gewöhnlich nicht zur Verwendung, um so öfter bei Francia; einen Schleier trägt auch die „heilige Katharina" in Oxford, und derselbe spielt auf den ersten perusiner Madonnen Raffaels eine gewisse Rolle.

Diese Silberstiftzeichnung dürfte für den Anfang von Raffaels Thätigkeit in Perugia dieselbe Bedeutung haben, wie der Madonnenkopf Nr. 75 für die Zeit um 1505.

Bemerkenswert ist die Wirkung der die Körperlinien verhüllenden schweren Stoffe nach Art peruſiner Vorbilder.

Nr. 21.

Ein knieender Heiliger. 12

Die Figur ist nach einem lebenden Model in der Zeittracht entworfen und ist nach links gerichtet; sie knieet auf beiden Knieen, das Gesicht ist dem Himmel zugewendet, und die Augen sind nach oben geschlagen. Beide Hände sind mit dem Ausdruck der Hingebung bis zur Brusthöhe erhoben und werden von der inneren Fläche gesehen.

Silberstift.

Oxford, Braun 12; Passavant 497; Robinson 25; Crowe und Cavalcaselle I, 107.

Passavant nennt den Heiligen Franciscus, Mr. Robinson nennt ihn Stephan, weiß aber nicht, welche Bezeichnung die richtige ist. Für den Letzteren spricht das jugendlichere Alter des Dargestellten, der heilige Franciscus würde in dieser Stellung die Wundmale in den Händen zeigen müssen.

Aber die ovale Figur in der Linken ist in der Rechten nicht vorhanden, und es fehlt das Mal in der Seite; vergleiche Nr. 17.

Nach der zeichnerischen Ausführung zu urteilen kann diese Figur der Zeit nach nicht allzuweit von den Auferstehungsfiguren Nr. 13 und 14 wie von den Engelfiguren in Oxford für die „Krönung der Madonna" entfernt sein.

Nr. 22.

Der Kopf eines Mönches.
Ein Mönch in Halbfigur. 13

Auf einem nach rechts gewendeten Körper sitzt der nach links gedrehte Kopf; die Augen sehen nach links zur Seite.

In verkleinertem Maßstabe ist ein ähnlicher Kopf auf einer Halbfigur wiederholt, welche nach dem Leben in der Zeittracht gezeichnet ist. Die Arme sind von den bauschigen Ärmeln eines Mönchsgewandes verhüllt; der ausgestreckte, rechte Arm ist in der Verkürzung gezeichnet; der linke Arm umfaßt ein geschlossenes Buch.

Silberstift auf rötlich getöntem Papier; der Kopf des Mönches ist mit Weiß gehöht.

Lille, Braun 53; Passavant 389; liller Katalog 736.

Der Kopf hat im Ausdruck Ähnlichkeit mit dem heiligen Bruno der „Madonna del Baldacchino" und wird als Vorarbeit für dies Gemälde angesehen; doch gehört er einer früheren Zeit an.

Die Halbfigur ist sehr flüchtig gemacht, und die Hände berechtigen zu Zweifeln. Stellung und Kopfhaltung sind gleichfalls dem „heiligen Bruno" ähnlich, dessen ausgestreckte Rechte im Gemälde eine Änderung erfahren hat; auch ist daselbst das Buch nicht geschlossen, sondern der Heilige lehnt das aufgeschlagene Buch gegen den Thron der Madonna.

Die Heiligenfiguren des Gemäldes sind nicht von Raffael ausgeführt, doch werden sie von seiner Hand angelegt sein.

Nr. 23.

14 **Der Kopf eines Kahlköpfigen.**

Der in den Schultern angedeutete Oberkörper ist leicht nach links gerichtet; der Kopf ist nach rechts herum gedreht, und die Augen sind nach oben geschlagen.

Silberstift auf grünlich getöntem Papier, mit Weiß gehöht.

Lille, Braun 50; Passavant 406; liller Katalog 688; Crowe und Cavalcaselle I, 93.

Nr. 24.

Der segnende Gottvater. 15

Nach dem Leben und in der Zeittracht eine von vorne gesehene Halbfigur, die im Oberkörper vornüber gebeugt ist; der Kopf ist nach links gewendet, der Blick ist nach abwärts gerichtet; die Rechte ist zum Segnen erhoben, die Linke ist nach vorwärts ausgestreckt.

Der Cherubskopf in Wolken scheint eine Zugabe von fremder Hand zu sein.

Quadrierte Federzeichnung auf getöntem Papier.

Lille, Braun 62; Passavant 373; liller Katalog 697; Crowe und Cavalcaselle I, 178.

Es sind dies Verkürzungsübungen für die Arme. Die Figur stimmt weder, wie man angenommen hat, mit dem Gottvater über dem Altarbilde für die Nonnen von San Antonio überein, das sich jetzt im South-Kensington Museum in London befindet, noch mit dem Fresko der Magliana, das jetzt im Louvre ist.

Die Zeichnung ist vielmehr für die Bekrönung der „Grablegung" verwendet, jetzt in der Galerie von Perugia, ein schwaches Werk von einem Nachahmer der Kunstweise Raffaels. Vergleiche Crowe und Cavalcaselle I, 255, Anmerkung.

Nr. 25.

Entwürfe für die Heiligen der „Madonna mit dem Fisch". 16

Links steht ein nach dem Leben gezeichneter, lesender Mann in der Zeittracht und in ganzer Figur, doch ohne Füße; er ist von vorne gesehen, der Körper ist leicht nach rechts hin gerichtet; in die Umrißlinie desselben sind leichte Angaben des Nackten hineingezeichnet.

Der Kopf und die Hände, welche ein aufgeschlagenes Buch halten, sind genauer durchgeführt.

Die Hände sind, jede für sich, in größerem Maßstabe wiederholt; die Verkürzung der linken Hand, und die Durchbildung der Finger ist in der Wiederholung besser gelungen.

Rechts steht eine zweite nach dem Leben gezeichnete Figur, bis zu der Hälfte der Unterschenkel sichtbar, welche sich nach links hinwendet. Das Gesicht steht im Profil; die Haltung der Arme hat mehrfach gewechselt, sie sind über der Brust verschränkt, der linke Arm ist über den Leib gesenkt, auch ist ein Versuch gemacht, die Hände vor der Brust aneinander zu legen.

In der Mitte des Blattes sieht man einen jugendlichen Männerkopf, der das volle Gesicht leicht nach links wendet. Die Durchführung des Kopfes in starren Linien ist in der Wirkung nicht günstig, die Einzelheiten des Halses, die Rundung des Kopfes, das linke Ohr sind hart und unklar, die Stellung der Augen zu einander ist verfehlt.

Ferner sind noch zwei Löwenköpfe mit mildem, fast menschlichen Ausdruck vorhanden.

Silberstift auf grau getöntem Grunde; vergleiche Nr. 117.

Oxford, Braun 16; Passavant 538; Robinson 29.

Daß die erste Figur, links, als heiliger Hieronymus aufzufassen ist, ergiebt sich aus den Beziehungen dieser Figuren zur „Madonna mit dem Fisch" und wird durch die beiden Löwenköpfe bestätigt.

Der Mann rechts hat dieselbe Gesichtsbildung und dieselbe Bartform, wie der erste Entwurf für den Engel, welcher den Tobias führt (Nr. 117), derselbe ist von der Gegenseite gezeichnet.

Mr. Robinson vermutet, daß der Kopf in der Mitte nach demselben Vorbilde gezeichnet sei, das für den „heiligen Placidus" in San Severo in Perugia verwendet wurde (Nr. 129);

eine gewisse Übereinstimmung in den Gesichtszügen kann zugegeben werden, aber man wird in der zeichnerischen Ausführung und im geistigen Ausdruck gleichzeitig eine Verschiedenheit zum Nachteil des namenlosen Kopfes erkennen.

Man wird finden, daß die Ohren dieser beiden Köpfe ziemlich genau übereinstimmen, und doch ist nur eins auf Grund genauer Naturbeobachtung gezeichnet. Am Ohr des „heiligen Placidus" wird man nachsehen können, daß der umgeschlagene Rand sich hinter dem Knorpel am Ohreingang ins Innere des Ohres verliert, wie es sich gehört. Die Darstellung ist klar, und der sorgfältigen Arbeit entsprechend ist das Ohr wohl gelungen.

Auf das andere Ohr wurde wohl Mühe verwendet, aber diese kleinen und doch wichtigen Einzelheiten sind ohne Verständnis für die Naturform gemacht. Immerhin ist es möglich, daß dieser Kopf eine Vorstufe des Heiligenkopfes von Nr. 129 bildet.

Ob Fra Bartolommeo „zweifellos" für diesen Kopf das Vorbild abgegeben habe, wie Mr. Robinson meint, muß dahingestellt bleiben. Auch ist kein Grund vorhanden, diese Zeichnungen mit dem Fresko in San Severo unmittelbar in Zusammenhang zu bringen.

Mr. Robinson hebt vielmehr mit Recht hervor, gegen Woodburn und Passavant, daß diese Entwürfe auch mit Leonardo keinen ersichtlichen Zusammenhang haben. Derselbe könnte nur in Äußerlichkeiten bestehen, Ähnlichkeiten der Ausführung mit dem bekannten Blatt in Oxford, das allerdings mehrfach auf Leonardo hinweist (Nr. 129), aber eine reifere Kunst und eine festere Hand bekundet.

Mr. Robinson bemerkt schließlich, daß diese Figuren den Manierismus erkennen ließen, welchem Raffael zu der Zeit verfallen sei, als die Entwürfe für die „Grablegung" ent-

ſtanden; er beruft ſich auf die harten Strichlagen, welche die Abrundung des für ſich gezeichneten Kopfes eher verhindern als bewirken.

Welchen beſonderen Zweck Raffael mit dieſen Strichen verfolgte, wenn er ſie wirklich machte, iſt wohl ſchwer zu ſagen; es könnte aber auch eine fremde Hand eine Umrißzeichnung Raffaels überarbeitet haben, oder der ganze Kopf könnte von fremder Hand gemacht ſein; die Haltung desſelben, die Durchführung des Halſes und die Linien, welche die Schultern andeuten, ſind wirklich recht ſchwach.

Nach den Händen des „Hieronymus" in der Wiederholung zu urteilen und im Vergleich mit den Händen von Nr. 129, auch in Berückſichtigung der Unfertigkeit der Hände des „Hieronymus" in ihrer erſten Anlage, gehört dies Blatt nach Florenz, aber in die Zeit vor 1505, ehe das Fresko in San Severo beabſichtigt war.

Aber Manierismus, eine gewohnheitsmäßige Anwendung feſtſtehender Formen und Mittel kann dieſen Figuren ſo wenig vorgeworfen werden, wie den Entwürfen für die „Grablegung".

Jeder Strich beweiſt vielmehr die Hand eines ſuchenden, lernenden Künſtlers. Die ſchlanken Körper der Heiligen verweiſen in die erſte Hälfte der florentiner Thätigkeit, ehe Michelangelo einen überwiegenden Einfluß auf Raffael ausübte.

Aber auch die unter dem Einfluß Michelangelos entſtandenen Entwürfe für die „Grablegung" beruhen nicht auf einer äußerlichen Nachahmung unverſtandener Formen, ſondern unter dieſem Einfluß änderte Raffael die ihm geläufigen Kunſtmittel, er bereicherte ſie und erzielte manche großartigere Wirkung als je vorher, ohne nach irgend einer Richtung in eine ſich unterordnende Abhängigkeit von Michelangelo zu geraten.

Von Manierismus kann alſo nicht geredet werden.

Nr. 26.

Der Ritter Georg mit der Lanze. 17

Der Ritter, vom Rücken gesehen, sprengt von rechts in das Bild hinein und durchsticht den Drachen mit der Lanze, der nach links hin eine Seitenbewegung macht. Rechts kniet die Prinzessin, den Hintergrund bildet eine Landschaft.

Ritter, Pferd und Drache sind mit spitzer Feder ausgeführt, die Landschaft ist flüchtiger und mit breiterer Feder gemacht. Die Umrisse sind durchstochen, wie die Mittellinie.

Federzeichnung über Silberstift.

Uffizien, Braun 506; Passavant 426.

Rumohr (Italienische Forschungen III, 73) hielt diesen Karton für das Gemälde irrtümlicher Weise für eine Bause. Die Linien der Federzeichnungen weichen zum Teil erheblich von der Vorzeichnung ab, namentlich haben die Hinterfüße des Pferdes viel Arbeit gemacht.

Inbezug auf Donatellos' Relief ist S. 15 der Einleitung zu vergleichen.

Nr. 27.

Der „David" des Michelangelo. 18

Eine mit breiter Feder sorgfältig durchgeführte Nachbildung der Rückseite des „David".

Federzeichnung.

Britisches Museum, Braun 79, Passavant 452.

Passavant war der Ansicht, daß diese Zeichnung nach einem antiken Marmorwerke gemacht sei, ein Irrtum, der hervorgehoben zu werden verdient, weil er beweist, in wie hohem Maße Raffael die Schöpfungen anderer Meister mit seiner Eigenart sättigte, selbst wenn er sie zu seiner Belehrung wiederholte.

Die Formen Michelangelos, welche den Geist Raffaels gefangen genommen hatten, als er die „Grablegung" ausführte, haben hier, durch die geistige Kraft, aus welcher heraus Raffael thätig war, ihre Eigenart beinahe vollständig eingebüßt.

Passavant wäre sonst nicht zu täuschen gewesen. Was Raffaels Eigenart ausmacht, wirkte auf Passavant wie ein Kunstwerk antiker Meister. Die Behandlung der Haare ist nicht Michelangelos Art, sondern das ist ausschließlich Raffaels Art, das Haar wieder zu geben.

19 Nr. 28.

Eine Nacktfigur, welche dem „David" ähnlich ist.

Eine von der rechten Seite gesehene, männliche Figur hat das Gesicht nach links abgewendet; der linke Arm ist rechtwinklig im Ellenbogengelenk gebogen, der Unterarm ist in steifer Haltung vorgestreckt; der rechte Arm hängt gerade nach abwärts. Das rechte ist das Standbein, der linke Unterschenkel ist in gezwungener Weise nach rückwärts gesetzt.

Federzeichnung, Rückseite der folgenden Nummer.

Britisches Museum, Braun 88; Passavant 444.

Die zu lösende Aufgabe scheint eine Wiederholung des „David" in einer veränderten Stellung gewesen zu sein. Die Feder ist flüchtiger, ist aber dieselbe wie auf der vorigen Nummer. Der Erfolg ist nicht glänzend zu nennen, oder die Absicht ist nicht zu verstehen, welche diese Figur veranlaßt hat.

20 Nr. 29.

Ein nackter Greis in ganzer Figur als Heiliger.

Der Körper ist von vorne gesehen, und der Oberkörper macht eine leichte Wendung nach rechts; der von einem Heiligenscheine umgebene Kopf ist nach rechts hin auf die

Brust herabgesenkt. Beide Hände halten in der Höhe der Hüften eine Schrifttafel, welche der Heilige liest.

Die Knochen der Beine sind zum Teil in den Umriß hineingezeichnet; das rechte Bein ist wiederholt und der rechte Fuß ist im Umriß gleichfalls für sich gezeichnet.

Federzeichnung; Rückseite der vorigen Nummer.

Britisches Museum, Braun 83; Passavant 444.

Nr. 30.

Drei nackte Kriegergestalten. 21

Eine Gruppe von Kriegern in abwehrender Haltung, welche links durch Beschneiden des Papiers unvollständig geworden zu sein scheint (s. u.). Einer ist vom Rücken gesehen, der zweite von der rechten Seite, der dritte, vom vorigen halb verdeckt, von vorne. Mit dem Speer suchen sie sich eines unsichtbaren Feindes zu erwähren.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 154; Passavant 223; Rückseite von Nr. 84.

Diese Figuren sind einer größeren Federzeichnung entnommen, welche im Louvre unter dem Namen Raffaels ausgestellt ist (Braun 274; Passavant 327); sie stellt in neun Figuren eine Belagerung der Stadt Perugia dar und ist zeichnerisch in der Art des venezianischen Skizzenbuches gehalten.

Jede Figur des Albertinablattes bestätigt gegenüber der Louvrezeichnung den großen, grundsätzlichen Unterschied zwischen Raffael und der Schule von Perugia. In jeder Linie zeigt Raffael seine Überlegenheit über die Schulformen seiner Meister, die Puppengesichter der Vorlage erfüllt er mit Feuer und Leben.

Auch das Louvreblatt ist mit Geschick und sicherer Hand gemacht, aber es ist die handwerksmäßige Sicherheit, welche

regelrecht nach einer Vorschrift verfährt, während Raffael neue Formen nach dem Leben schafft.

Gerade die geschulte Sicherheit der Hand ist auch hier ein Beweis, daß Raffael das Louvreblatt nicht gemacht haben könne; in den zahlreichen Figuren mit ausdruckslosen Köpfen vermißt man jede Spur des Geistes, der das untrügliche Merkmal aller, auch der früheſten, eigenhändigen Zeichnungen ist, selbst wenn sie durch mangelnde Beherrschung der Körperformen einen schülerhaften Eindruck machen.

Zwei Figuren sind von Raffael unvollständig gezeichnet; nur ein Bruchstück des Blattes scheint erhalten zu sein. Die Durchschneidungslinie fällt mit einer Senkrechten (in Silberstift?) zusammen, welche das Louvreblatt in der Mitte teilt, und welche über der Federzeichnung liegt.

Diese drei Figuren sind noch von einer zweiten Hand mit der Feder wiederholt (Akademie in Venedig). Auch dies Blatt ist unvollständig, das rechte Bein der Figur rechts fehlt; zwei Figuren sind mit feiner Nadel in den Umrissen durchstochen.

Nr. 31.

22 **Der heilige Sebastian.**

Der mit einem Schurz bekleidete Heilige ist in ganzer Figur von vorne gesehen; der Kopf ist nach links gesenkt, der Blick ist nach abwärts gerichtet. Der rechte Arm ist nach oben an einen Baum, der linke ist nach rückwärts und unten gebunden. Der rechte Fuß des Spielbeins ist hinter den linken gesetzt.

Das Blatt hat sehr gelitten, ist mehrfach geflickt und mit der Feder ausgebessert.

Federzeichnung über Silberstift.

Lille, Braun 72; Passavant 387; liller Katalog 725. Kahl S. 95.

Crowe und Cavalcaselle besprechen I, 47, jene Zeichnungen des venezianischen Skizzenbuches als Arbeiten Raffaels, welche auf mehreren Blättern den Kopf, den Oberkörper und den Unterkörper eines heiligen Sebastian vorstellen (Braun 110 und 151; Passavant 77, 79; Kahl 45b, 46a, 46b).

Diese Zeichnungen sind mit ausgesuchter Sorgfalt hergestellt, aber trotz mühevollster Arbeit entsteht doch nur ein schwaches Werk im Verhältnis zum Können der großen Meister des Quattrocento, deren Stärke ihre genaue Kenntnis des Nackten ist.

Crowe und Cavalcaselle beschreiben die venezianischen Zeichnungen als Raffaels Eigentum ausführlich im Texte ihres Buches und heben hervor, wie viel Arbeit sie dem Meister gemacht hätten, „der es nicht vermeiden konnte, hart zu werden".

In der Anmerkung heißt es dann weiter: „In der Galerie zu Lille Nr. 725 ist ein anderes Studium eines perugineskeu Sebastian unter Raffaels Namen ausgestellt . . . . das Papier ist sehr zerrissen, geflickt und zerknittert, sodaß es schwer ist über die Echtheit des Werkes zu urteilen. Allein die Ausführung gleicht der einer raphaelischen Kopie nach Perugino."

Wenn man doch nur die Vervielfältigungen dieser beiden Sebastiane in Venedig und Lille nebeneinander legen, wenn man sie doch etwas länger als mit einem flüchtigen Blick vergleichen wollte.

So wohl erhalten die Blätter des Skizzenbuches sind, so verdorben das liller Blatt ist, die Kunst Raffaels ist nur auf letzterem zu finden und von der Eigenart Peruginos ist auf demselben so viel wie nichts übrig geblieben. Größere Gegensätze kann es gar nicht geben, als diese beiden Darstellungen desselben Heiligen.

In Venedig das vergebliche Bemühen, einem durch Kenntnis des Nackten überlegenen Künstler mit den Mitteln des Handwerkes gleich zu kommen; in Lille das erfolgreiche Bemühen, sich durch gewissenhafte Beobachtung der Natur von den Schwächen einer in Formeln erstarrten Schule los zu machen.

Wenn Selvatico von einer der Zeichnungen in Venedig sagt: „Disegno di rara perfezione, in cui ogni parte, e in particolare le estremità, manifestano il vasto e sicuro sapere di Raffaello", dann beweist er nur, daß er vom „Wissen" der Meister des Quattrocento ebenso wenig ein richtiges Urteil hatte, wie von dem der Meister der Hochrenaissance.

Nr. 32.

23 **Der heilige Sebastian.**

Der Heilige steht in dreifach verschiedener Stellung in ganzer Figur vor einem Baume; er ist unbekleidet und seine Hände sind auf den Rücken gebunden.

Eine vierte Wiederholung derselben Figur ist bis zu den Oberschenkeln sichtbar und ist nur in Silberstift ausgeführt.

Außerdem ein fünfmal gezeichneter Rücken, der ganz, oder in einzelnen Teilen, mehr oder weniger durchgeführt, eine klare Angabe der Muskelgruppen enthält.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 144; Passavant 193; Rückseite von Nr. 42.

Nr. 33.

24 **Der heilige Sebastian.**

Der Heilige ist in dreifacher Wiederholung in halber Figur dargestellt; das Gesicht ist immer nach rechts gewendet,

der Körper, einmal nur in den Schultern angedeutet, ist von vorne gesehen, mit einer leichten Drehung nach rechts oder links. Eins der Gesichter ist bärtig.

Außerdem zwei jugendliche Köpfe rechts, unten; einem derselben, mit starreren Zügen, sind Parallellinien über Stirn und Nase gezogen.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 191; Passavant 229.

Wenn in Nr. 31 noch eine leise Rückwirkung von Peruginos Formensprache übrig bleibt, stößt Nr. 32 dieselbe völlig ab und nimmt die schlanken, aber kraftvollen, von genauerer Körperkenntnis zeugenden Formen Leonardos an. Diese Figuren stehen fest auf ihren Beinen und bieten eine Wiedergabe des menschlichen Körpers voll Abwechslung und Schwung.

Auf Nr. 33 ergeht sich die selbständig gewordene Hand Raffaels in freien Übungen über einen oft wiederholten Vorwurf.

Den Formen von Nr. 32 entsprechen die in Florenz gemalten „Ritter George"; durch ihre lebensvolle Biegsamkeit nehmen sie eine Mittelstellung ein zwischen den untersetzten, wenig durchgebildeten Figuren des „Träumenden Ritters", des kleinen „Sankt Michael", der „Grazien" und den Figuren der „Grablegung", in denen Muskelfülle und Kraft zum Ausdruck kommen.

Deshalb kann man diese Nacktfiguren mit einiger Sicherheit in die erste Hälfte des florentiner Aufenthaltes setzen; der kindliche Gesichtsausdruck ist verschwunden; in den Zügen des ersten Sebastian rechts von Nr. 32 ist der Gesichtsausdruck von florentiner Madonnenentwürfen wieder zu erkennen (z. B. Nr. 69).

25 Nr. 34.

Zwei männliche Nacktfiguren an einer Erderhöhung.

Ein vorderer, vom Rücken gesehener Jüngling ist halb hinter einer Erderhöhung verdeckt, auf welche er sich mit beiden, nach rückwärts aufgestemmten Armen stützt.

Der andere hockt mit dem linken Bein auf der Erderhöhung, welche das herabhängende rechte Bein halb verdeckt; er stützt den Körper beim Herabgleiten von der Erderhöhung auf den rechten Arm; beide Figuren sind nach rechts gerichtet.

Am Erdboden liegende Gewandstücke deuten auf einen Badeplatz hin.

Federzeichnung über Silberstift; Rückseite der folgenden Nummer. In der Mitte des Blattes, unten, erkennt man noch eine schlanke, unbekleidete Figur in Silberstift.

Albertina, Braun 142; Passavant 228.

Nr. 35.

26 Männliche Nacktfigur.

Ein nach rechts schreitender, unbekleideter junger Mann hat den rechten Fuß vorgesetzt; die Hände sind in der Höhe der Brust zum Gebete zusammengelegt, der Kopf ist leicht gesenkt, und das Gesicht wird von den herabfallenden Haaren zu beiden Seiten eingefaßt.

Die rechte Schulter mit dem Oberarm und einer Andeutung des Unterarmes ist wiederholt.

Federzeichnung über Silberstift; Rückseite der vorigen Nummer.

Albertina, Passavant 288; noch nicht veröffentlicht.

Nr. 36.

27 Der Ritter Georg mit dem Schwerte.

Der Ritter sprengt von links nach rechts und wendet

sich dem von links herankriechenden Drachen zu, mit dem Schwerte zum tötlichen Schlage ausholend. Die abgebrochene Lanze steckt in der Brust des Ungeheuers.

Am Erdboden liegen menschliche Knochen vom Unterkiefer, Schädel und Oberschenkel.

Federzeichnung.

Florenz, Braun 507; Passavant 125.

Die Zeichnung ist mit breiten, rasch gezogenen Federstrichen überaus sicher ausgeführt. Die feste Haltung des Ritters, seine linke Hand, welche das Pferd anhält, ohne daß die Zügel gezeichnet wären, stehen hoch über der kindlichen Unbeholfenheit der vorperusinischen Werke, die nach der Überlieferung mit dem „heiligen Georg" gleichzeitig sind. Der männliche Gesichtsausdruck und die schlanken Körperformen sind besonders zu beachten.

Der mächtige Körper des leonardesken Pferdes, die kraftvolle Bewegung des Drachen sind mit wenig Mitteln wirkungsvoll veranschaulicht. Die Hufe der Hinterbeine des Pferdes sind weniger gelungen. Die Strichführung in den Wolken ist für die Beurteilung anderer Federzeichnungen zu beachten.

Nr. 37.

Die heilige Katharina. 28

Der Karton des Gemäldes in der londoner Nazionalgalerie. Die Umrisse sind durchstochen.

Schwarze und weiße Kreide.

Louvre, Braun 243; Passavant 325.

Nr. 38.

Engelstudien. 29

Drei geflügelte Engelknaben in verschiedenen Stellungen, deren Verwendung für Gemälde Raffaels nicht nachweisbar ist.

Außerdem der Kopf der „heiligen Katharina", der vorigen Nummer nachgebildet, aber in einer zaghaften Ausführung, welche nicht den Eindruck der Eigenhändigkeit macht.

Dasselbe gilt von zwei Knabenfiguren, von denen die eine auf etwas reitet, während die andere in etwas gezierter Haltung und in mangelhaft gezeichneten Körperformen sich an etwas anlehnt.

Federzeichnungen.

Oxford, Braun 26; Passavant 499; Robinson 52; Crowe und Cavalcaselle I. 271.

Nr. 39.

30 **Spielende Kinder.**

Vier, in flüchtiger Federführung gezeichnete Kinderpaare bilden ein Durcheinander mit einzelnen Teilen kindlicher Körper. Die Anordnung der Paare ist reich an wechselnden Stellungen; in der Mitte sieht man ein mit feinen Federzügen umrissenes einzelnes Kind.

Auf der Rückseite befindet sich eine schwache und unvollständige Wiederholung vom sogenannten „Tod des Adonis" in Oxford, vergleiche Nr. 144.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 188; Passavant 231.

Nr. 40.

31 **Drei Nacktfiguren.**

Ein aufrecht stehender Jüngling ist von vorne gesehen, der Oberkörper ist leicht nach rechts, der Kopf ist im Profil nach links gerichtet. Der rechte Fuß ist schreitend vor den linken gesetzt. Der linke Arm liegt am Körper und ist rechtwinklig gebogen, der linke Zeigefinger zeigt nach links und abwärts.

Die rechte Hand ist einem von links heranschreitenden Knaben entgegengestreckt, welcher dieselbe mit seiner erhobenen Linken faßt. Seine Rechte reicht der schreitende Knabe einem zweiten Knaben, der zwischen den beiden anderen Figuren von rückwärts herankriecht.

Flotte Ausführung eines zusammengesetzten Vorganges.

Federzeichnung über Silberstift.

Sammlung Morelli; von Passavant nicht erwähnt; veröffentlicht in „Quaranta disegni scelti della Raccolta del Senatore Giovanni Morelli, Milano 1886", herausgegeben von Dr. Gustavo Frizzoni.

Nr. 41.

Nacktfigur eines Knieenden. 32

Ein nach rechts gewendeter Mann knieet auf beiden Knieen; er richtet den Blick nach rechts und oben. Die Rechte ruht geschlossen auf der Brust und hat ein Wundmal; die Linke ist bis zur Schulterhöhe gehoben, die offene Innenfläche nach außen wendend.

Federzeichnung über Silberstift.

Britisches Museum, Braun 84; Passavant 446.

Nr. 42.

Entwürfe für eine Kreuzabnahme. 33

Man unterscheidet vier Figuren, deren Anordnung um den Kreuzesstamm herum nicht ganz verständlich ist.

Die Ausführung mit der Feder ist flüchtig und weicht erheblich von der Vorzeichnung in Silberstift ab. Die Figuren sind nicht alle vollendet, eine ist nur halb gezeichnet und ist auf einer Leiter stehend zu denken. Die Haltung des Mannes, der den Kreuzesstamm und den Körper Christi umfaßt, ist etwas gewaltsam zustande gebracht.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung. Rückseite von Nr. 149.

Albertina, Vervielfältigung des wiener Museums für Kunst und Gewerbe Nr. 295; Passavant 232.

Passavant rechnete das Blatt infolge der angedeuteten Unklarheiten, vielleicht auch mit Rücksicht auf die „Charitas" der Rückseite, zu den Entwürfen für die „Grablegung".

Springer erkannte in diesen Federzügen die Hand Michelangelos; Crowe und Cavalcaselle geben I, 254 eine ausführliche, aber inbezug des Trägers in ganzer Figur mißverstandene Beschreibung.

Nr. 43.

31 Entwurf für ein „Abendmahl".

Die Anordnung der Figuren ist nicht zum Abschluß gelangt. Zwei niedrige Säulen, welche die Decke eines gewölbten Raumes tragen, durchschneiden den Tisch und trennen die Gruppen der Jünger; links sind vier, in der Mitte fünf Figuren einschließlich Christus; das dritte Drittel rechts fehlt.

Von der Decke hängen zwei Lampen herunter.

Federzeichnung über Silberstift; Rückseite von Nr. 31.

Albertina, Braun 143; Passavant 178.

Die Anordnung der Figuren, welche die vordere Seite des Tisches leer läßt, entspricht überlieferten Formen, doch fehlt der geistige Zusammenhang; es gehören immer zwei Figuren zusammen und die letzte, rechts, sitzt allein. Noch mehr stört die räumliche Trennung der Gruppen.

Johannes sitzt links von Christus. Die Stellung der Füße unter dem Tisch ist genau berechnet. Man erkennt, namentlich rechts, wo die Federzeichnung aufhört, Eindrücke der Zirkelspitze und mit dem Zirkel geschlagene Kreise für die Anlage der Decke.

In ganz kleinem Maßstabe ist unter der Hauptzeichnung ein zweiter Tisch gezeichnet, um den zwölf Köpfe in veränderter Anordnung als kleine Nullen verteilt sind.

Marcanton hat die Zeichnung für einen Stich verwertet; ob angenommen werden kann, daß der Meister den Entwurf eines Schülers mit der Feder überging? Die Federzeichnung ist eigenhändig, aber die Anlage des Ganzen ist nicht glücklich.

Nr. 44.

Ein blumenstreuender Engel. 35

Ein nach rechts und abwärts fliegender Engelknabe dreht den Kopf nach links herum; mit der rechten Hand greift er in die herabhängende Linke hinüber und beide Hände halten etwas, wahrscheinlich Blumen, vielleicht auch einen Vogel.

Das linke Bein schwebt in der Richtung der Körperlinie, das rechte Bein ist in starker Verkürzung des Unterschenkels nach rückwärts ausgestreckt.

Schwarze und weiße Kreide; quadriert.

Lille, Braun 97; Passavant 399; liller Katalog 690.

Eine der wenigen Handzeichnungen Raffaels, welche in der Weise des Fra Bartolommeo ausgeführt sind, und welche in die Zeit versetzen, als die „Disputa" entstand; vergleiche die Nummern 168, 169, auch 167. Ähnlich bewegte Engelentwürfe des Fra sind in den Uffizien unter 412 F ausgestellt.

Diese Zeichnung ist für die Beurteilung von Entwürfen in Rötel für das Prophetenfresko in Santa Maria della Pace zu verwerten (Florenz, Braun 497, Passavant 105). Die guten Eigenschaften der letzteren vertritt namentlich ein nach abwärts fliegender Engel, der ganz ähnlich bewegt ist, wie der in Lille.

Die Vorzüge der Rötelzeichnung verblassen jedoch vor dem Engel in schwarzer Kreide, der durch die Sicherheit des Umrisses, durch die überzeugende Wahrheit der Körperformen und der Verkürzungen (namentlich des rechten Unterschenkels) alle Vorzüge einer eigenhändigen Arbeit Raffaels aufzuweisen hat.

Vielleicht ist die Kreidezeichnung die Vorlage für die Rötelzeichnung gewesen; letztere ändert die Stellung des linken Armes, der nach oben weist. Die Schwächen dieses Engels treten gerade an diesem Arme hervor. Die anschwellenden und abschwellenden Linien des Unterarmes entsprechen einander zu genau, der untere Teil des Unterarmes fügt sich fast mit parallelen Linien in den oberen Teil ein. Das Leben hat reichere, im Lauf der Linien wechselnde Formen, wie das in der Kreidezeichnung richtig wiedergegeben ist.

Nr. 45.

36 **Ein Knieender in der Zeittracht.**

Ein junger Mann knieet, nach rechts gewendet, auf beiden Knieen; das rechte Bein ist nach rückwärts ausgestreckt und ist nur bis zum Knie sichtbar. Der Kopf ist nach links gedreht und nach oben gerichtet, sodaß man das volle Gesicht sieht. Die Augen sind gen Himmel geschlagen und die Hände sind zum Gebet aneinander gelegt.

Federzeichnung über Silberstift; Rückseite von Nr. 164.

München, Königliche Kupferstichsammlung; Passavant 272; veröffentlicht in Herrn Dr. Schmidts Handzeichnungenwerk.

Nr. 46.

37 **Der Kopf eines Jünglings.**

Derselbe ist in Lebensgröße gezeichnet, er ist nach links gerichtet, und das Gesicht ist im Zweidrittelprofil sichtbar.

Der Blick ist aus mandelförmigen Augen auf den Beschauer gerichtet. Um den Kopf ist ein Tuch gewunden.

Kohle und schwarze Kreide.

Lille, Braun 82; Passavant 413; liller Katalog 717.

Die Zeichnung hat sehr gelitten und ist bis zur Unkenntlichkeit durch breite Kreidestriche entstellt, mit denen sie von fremder Hand überarbeitet wurde.

Man hat den Kopf zu den Entwürfen für die „Schule von Athen" gerechnet, doch kommt auf dem Fresko ein solcher Kopf nicht vor, wenn auch eine gewisse Verwandtschaft mit dem sogenannten Francesco Maria della Rovere vorhanden sein mag, der jedoch von der rechten Seite gesehen wird. Allerdings hat der Karton des Freskos durch breite Kreidestriche stellenweise ein ganz ähnliches Aussehen.

Links, unten sieht man ein einzelnes Auge und wenn man das Blatt herumdreht, sieht man die Beine eines Sitzenden, als Beweise, daß eine fremde Hand an dieser Zeichnung gearbeitet hat, deren ursprüngliche Anlage, nach dem Ausdruck des Gesichtes zu urteilen, von Raffael herrühren könnte.

Nr. 47.

Der Kopf und die Beine eines Jünglings. 38

Eine aufrecht stehende Figur ist nach links gerichtet, das Gesicht ist fast im Profil gesehen; die Arme und der Rumpf sind nicht mit der Feder überarbeitet und sind in der Vorzeichnung verwischt. Das rechte ist das Standbein; der linke Unterschenkel ist nach rückwärts bewegt und ruht mit der Fußspitze auf einer leichten Erhöhung.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Lille, Braun 88; Passavant 402; liller Katalog 698; Crowe und Cavalcaselle I, 177, 178.

Nach dem liller Katalog ist ein „predigender Johannes" dargestellt, eine Annahme, für die es keine Anhaltspunkte giebt. Auch ist es nicht wahrscheinlich, daß die Zeichnung als Vorarbeit für den „Johannes den Täufer" der „Madonna Ansidei" angesehen werden muß; Übereinstimmendes ist nicht vorhanden, abgesehen davon, daß der Heilige des Madonnenbildes nach rechts gerichtet ist.

Nr. 48.

39 Ein Jüngling in antikisierender Gewandung.

Derselbe ist in ganzer Figur von vorne gesehen und wendet den Kopf nach rechts. Der rechte Arm liegt am Körper und hält den Schaft einer Fahne, der linke Arm ist vorgestreckt und hält ein Stadtmodel.

Federzeichnung über Silberstift.

Lille, Braun 61; Passavant 398; liller Katalog 724: „une victoire."

Nr. 49.

40 Der bethlehemitische Kindermord.

Ein erster Entwurf in vierzehn Figuren für Marcantons berühmten Stich, welcher zum Teil wenigstens von Raffaels Hand ausgeführt ist.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Britisches Museum, Braun 80; Passavant 362.

Diese Zeichnung ist als Ganzes wie in den Einzelheiten im Geiste Raffaels erfunden und ausgeführt; zwei Figuren, welche in der schließlichen Anordnung allerdings wesentlich geändert werden, sind als eigenhändige Arbeiten Raffaels erkennbar.

Das Ganze ist in zwei Gruppen angeordnet. Für die größere Gruppe, die Grundlage des Ganzen, auch in der

endgültigen Herstellung, ist eine senkrechte Linie maßgebend, welche die rechte Körperhälfte einer geradaus nach vorne fliehenden Frau durchschneidet.

In ziemlich gleichmäßigen Abständen von dieser Frau steht zu äußerst rechts und zu äußerst links je ein Henker, welche beide nach rechts hin gerichtet sind, und welche mit ihren Schwertern die Kinder von zwei Frauen bedrohen; die eine Frau flieht vor dem Henker her der Mitte zu, die andere kniet hinter dem Henker mit abwehrender Gebärde nieder und sucht ihr Kind hinter ihrem Rücken zu verbergen.

Den zweiten Teil der Figuren bilden gleichfalls zwei Gruppen, welche den Mittelgrund, rechts, einnehmen: Zwei Henker packen die fliehenden Frauen an den fliegenden Haaren und bedrohen die Kinder. Diese Henker verdecken sich zum Teil und werden in der Folge anders angeordnet.

In der zeichnerischen Behandlung besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der fliehenden Frau, ganz rechts, dem zu ihr gehörenden Henker und allen anderen Figuren.

Diese Frau und dieser Henker lassen in jedem Federzuge die Meisterhand Raffaels erkennen, welche in raschem Fluge die lebensvolle Umrißlinie des Körpers feststellt und dann innerhalb des Umrisses flüchtig, aber mit Sicherheit die Gliederung der Oberfläche nach Muskeln und Knochenvorsprüngen klarlegt.

Alle übrigen Figuren, namentlich die des Vordergrundes, sind starr im Umriß, und die Strichlagen innerhalb der Umrisse zeichnen nicht, sondern sie formen mit Licht und Schatten, sie verzichten geradezu auf die Darstellung der Muskeln und Knochenvorsprünge.

Ein weiterer Unterschied ist der, daß die Figuren um die Senkrechte herum mit feinen Silberstiftlinien vorgezeichnet und in der Vorzeichnung durchstochen sind (siehe das Schwert des ersten Henkers links und den Kopfumriß des Kindes der

knieenden Frau). Die von Raffael gezeichneten Figuren sind breit vorgezeichnet und sind nicht durchstochen. Außerdem ist der Henker rechts und die fliehende Frau mit Rötel fein übergangen, allerdings schwach und verwischt, sodaß man den besonderen Zweck dieser Überarbeitung nicht erkennt.

Allen Kindergesichtern der ersten Abteilung fehlt der raffaelische Ausdruck; die Köpfe der Erwachsenen haben einen kranzartigen Wulst um den Kopf und haubenartige Kopfbedeckungen, während Raffael sich auf eine einfache Umrißlinie zu beschränken pflegt; Ausnahmen bilden nur der Henker für das „Urteil Salomos" in der Albertina (Nr. 154) und ein Entwurf für die „Disputa", Nr. 159.

Die mit der Feder nachgezogene Senkrechte bildet auch den Mittelpunkt für die perspektivisch verkürzten Linien der den Fußboden bedeckenden Fliesen. Auch sie sind mit Silberstift vorgezogen und sind erst nachträglich mit der Feder und dem Lineal übergangen; die Feder dringt zum Teil in die Umrisse der Figuren ein.

An einigen Fliesen, rechts, fehlt die vollständige Nachzeichnung mit Tinte, sie haben dickere Umrißlinien und einen höheren Augenpunkt als links, wodurch der Eindruck hervorgerufen wird, als wären sie nachträglich hinzugefügt.

Der erste Henker, links, ist einem Entwurf Raffaels für das „Urteil Salomos" an der Decke der Stanza della Segnatura nachgebildet; vergleiche Nro. 154.

Alle Figuren sind unbekleidet.

In der Mitte, unten, ist eine ausgerissene Lücke im Papier; auf dem Stich liegt an dieser Stelle ein totes Kind, dessen Kopf auf diesem Entwurf über den Figuren für sich gezeichnet ist.

Weitere Übungsblätter für den Stich Marcantons sind folgende Zeichnungen: Albertina, Braun 137; Ambrosiana, Braun 6; Windsor, Grosvenor company Nr. 7; Prinz von Sachsen, Braun 153, unter Dresden; alle in Rötel.

Nr. 1342 F in den Uffizien enthält Figuren für den „Kindermord" in schwarzer Kreide von der Hand eines Schülers, welche Morelli für echt gehalten zu haben scheint (die Galerie Borgheſe, S. 303).

Eine gute Federzeichnung von der Hand eines Schülers giebt die endgültige Anordnung ausſchließlich des toten Kindes; ſie iſt im Beſitz der Galerie in Peſt.

Vergleiche den Nachtrag zu meinen Raffaelſtudien S. XXII.

Nr. 50.

Der erſte Henker, links, vom bethlehemitiſchen Kindermord. 41

Das Blatt enthält zwei Figuren für den Stich Marcantons; die erſte, der bezeichnete Henker, iſt von der Hand Raffaels überarbeitet. Die andere Figur ſtellt die fliehende Frau vor, welche zu dieſem Henker gehört, deren Unterkörper, Oberkörper und rechtes Bein für ſich wiederholt werden.

Rötel. Rückſeite von Nr. 155.

Albertina, Braun 157; Paſſavant 431.

Die Frauengeſtalt und ihre einzelnen Teile als Wiederholungen ſind ſchwach in der Form und derbe im Strich, aber der Henker iſt mit ſicherer Hand und ſehr geſchickt überarbeitet. Ob die ganze Figur ſo, wie ſie vorliegt, von Raffael gezeichnet wurde, oder ob er eine Vorarbeit des Schülers nur überging, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit ſagen.

Eine Wiederholung ſämtlicher Figuren dieſer Zeichnung von Schülerhand iſt in der Ambroſiana.

Rötel.

Ambroſiana, Braun 6; von Paſſavant nicht erwähnt.

Umgeben von den Figuren der endgültigen Anordnung (im Ganzen elf, die Kinder fehlen oder ſind nur angedeutet) iſt der Henker noch einmal als Schülerarbeit in Rötel vorhanden, eine gute aber in den Formen unſichere Leiſtung; die Frauen

sind als Gewandfiguren dargestellt, ihnen fehlt aber innerhalb der Gewänder die Wiedergabe des Nackten.

Windsor, Grosvenor company Nr. 7.

Nr. 51.

12 Simson, dem Löwen den Rachen aufreißend.

Die Figuren sind von der linken Seite im Profil gesehen, Simson beugt sich von rückwärts über den Löwen hin und stemmt sein linkes Knie gegen dessen Kreuz, mit beiden Händen dem zusammenbrechenden Tier die Kiefer auseinander reißend. Das rechte Bein des Simson ist nach rückwärts gegen den Erdboden gestemmt; sein Mantel flattert im Winde ohne den Körper zu verdecken.

Federzeichnung über einer erloschenen Vorzeichnung.

Oxford, Braun 27; Passavant 467; Robinson 55. Kahl S. 60, 61 ist zweifelhaft wegen der Eigenhändigkeit.

Crowe und Cavalcaselle (II, 213) erinnern sich bei der Besprechung dieser Zeichnung jener schönen Kriegergruppen, welche gleichfalls in Oxford aufbewahrt werden (die Nummern 133, 134, 135), und sicherlich ist der Simson von derselben Hand entworfen.

Dann aber fahren dieselben Schriftsteller fort: „Die geistvolle Ausführung, welche sich Raphael nach vier oder fünfjährigem Aufenthalte in Rom angeeignet hatte, bildet einen merkwürdigen Gegensatz gegen die wenig geschulte aber ebenso wirksame Darstellungsweise einer Zeichnung des Venezianer Skizzenbuches. In beiden Fällen wird man an den Stil Pollajuolos erinnert.

Die letzten Worte sind im Munde erfahrener Kenner unbegreiflich. Denn zwischen dem „Simson" in Oxford und den Pollajuoli ist keine Gedankenverbindung möglich; nur die Verteidigung eines unhaltbaren Lehrsatzes kann zu solchen Gedankensprüngen nötigen.

Daß Raffael die ähnliche Zeichnung im venezianischen Skizzenbuche (Braun 108, Passavant 135) kannte, ist sehr wohl möglich. Aus einem Entwurf für die „Krönung der Madonna" ergiebt sich, daß er ein Blatt des Skizzenbuches als Vorlage benutzt hat (vergleiche 123). In der Anordnung der Figuren und im wehenden Mantel ist eine große Übereinstimmung zwischen beiden Darstellungen des „Simson" vorhanden.

Aber die Erinnerung an die Pollajuoli kann nur durch das Blatt in Venedig angeregt werden; es ist ein Irrtum, daß die Hand, welche diese Zeichnung ausführte, eine weniger geübte sei; die Ausführung ist im Gegenteil sehr sicher, in der Feder, namentlich aber auch in der Pinselführung.

Weder in vier bis fünf noch in fünfzig oder hundert Jahren erwirbt derselbe Künstler die Fähigkeit, erst die venezianische und hernach die oxforder Zeichnung machen zu können.

Beide sind nicht nur durch den Unterschied getrennt, den gute und glänzende Veranlagung, handwerksmäßige und freie Kunst trennt, hier sind ganz verschiedene Künstler verschiedener Zeitabschnitte der Kunst jedes Mal auf der Höhe ihrer Zeit und der von ihnen vertretenen Kunstrichtung.

Im wehenden Mantel des „Simson" wird die heftige Bewegung durch eine ähnliche Behandlung des Stoffes wiedergegeben, wie beim „Ritter Georg", Nr. 36.

Handzeichnungen als Madonnen.

Nr. 52.

Der Kopf einer Madonna.

1 Der Kopf eines Engels.

Auf einem nach rechts gewendeten Körper dreht die Madonna den leicht gesenkten Kopf nach links; das Gesicht ist fast von vorne gesehen; der Blick ist nach links zur Seite gerichtet.

Den Kopf bedeckt ein Schleier, der mit gewellter Kante, eng anliegend, die Stirn zur Hälfte in wagerechter Linie verdeckt. Das Haar faßt, lang aufgerollt, das Gesicht zu beiden Seiten ein und fällt flechtenartig in den Nacken, wo einzelne lose Haarlöckchen sichtbar werden.

Der Engelkopf ist auf einem nach rechts gerichteten Körper schräg nach links gestellt, der Blick geht nach abwärts.

Federzeichnungen. Rückseite der folgenden Nummer.

Uffizien. Vervielfältigung von Brogi; Passavant I 16.

Dieser Madonnenkopf ist der einzige, in welchem vorperusinische Erinnerungen überwiegen. Der Schleier, die Anordnung des Haares, das volle Gesichtsoval, die Form des Mundes sind nicht perusinisch und sind bei den frühen Bildnissen und der Heiligen in Oxford (Nr. 10) wiederzufinden; die Gesichtsformen zeigen eine auffallende Übereinstimmung mit dem „heiligen Sebastian" des Timoteo Viti in Urbino.

Eine ähnliche Art des Schleiers, der halb auf die Stirn herabfällt, welcher der Stirn dicht anliegt und auch wohl in einer gezackten Kante endet, wird mit Vorliebe von Francia und seiner Schule verwendet.

Der Blick des großen, mandelförmigen Auges ist schmachtend geworden; das Haar trennt ein breiter Scheitel, der nach bologneser Regel strichförmig schmal ist; das Kinn tritt stärker vor. Auf den Hals ist große Mühe verwendet, wenn auch die beiden Querfalten in der Haut nur wenig Leben haben. Die Stelle, an welcher die Schlüsselbeine mit dem Brustbeine zusammenstoßen, und wo die Kopfnicker ihre Ansätze haben, ist durch eine anatomisch unverständliche, dem Perugino nachgebildete, schlingenartige Figur bezeichnet. (Vergl. die Zeichnung Peruginos in den Uffizien, mehrere Apostel darstellend, für eine „Himmelfahrt der Madonna" und dessen „Bogenschützen" beim Herzoge von Aumale, Braun 100.)

Dieselbe Form der Schlüsselbeine hat der „heilige Sebastian" von Fiorenzo di Lorenzo in der Galerie von Perugia (Nr. 11 des Galeriekatalogs), sie wird auf mißverstandene Formen berühmter Meister zurückzuführen sein.

Der Engelkopf wurde oft wiederholten Vorbildern Peruginos nachgebildet und ist in den feinsten Federstrichen sorgfältig ausgeführt.

Diese wichtige Zeichnung ist durch einen Holzdeckel verdeckt, auf den eine Vervielfältigung geklebt wurde; nur die folgende Nummer, die andere Seite des Blattes, ist in den Uffizien sichtbar. Man hat dadurch Gelegenheit bekommen, sich von der Unzulänglichkeit der Vervielfältigung überzeugen zu können, wenn sie das eigenhändige Werk ersetzen soll.

In der Akademie zu Venedig ist die Aufstellung solcher Doppelblätter in einfacher und sinnreicher Art ausgeführt.

Nr. 53.

Die Madonna mit dem Kinde.
2 Der Kopf eines Engels.

Die Madonna ist als Brustbild gezeichnet; sie ist von vorne gesehen und neigt den Kopf leicht nach links hin; sie sieht auf das Kind herab, dessen Leib sie mit ihrem rechten Arme umfaßt.

Das Kind ist in halber Figur von vorne gesehen, es steht vor der Mutter, derselben den Rücken zuwendend; es sieht sich schmachtend zur Mutter um und legt die Linke auf seine rechte Brust; die Rechte ruht leicht auf dem Vorderarme der Mutter. Das Kind ist in den zartesten Federstrichen ausgeführt, es ist im Umriß des Körpers fein beobachtet, aber unsicher in den Einzelheiten, in der verkürzten Hand wie im verkürzten, rechten Vorderarm; die Finger sind inbezug auf die Anfügung an die Hand mit Nr. 54, wegen des zurückgebogenen Daumens mit Nr. 58 zu vergleichen.

Der Engelkopf ist eine vergrößerte Wiederholung des Kopfes von der vorigen Nummer; die Haare sind ganz nach perusiner Schulregeln behandelt.

Federzeichnungen, Rückseite der vorigen Nummer.

Uffizien, von Brogi vervielfältigt; Passavant 116.

Passavant (vergleiche auch II S. 25, oben), Springer, Crowe und Cavalcaselle I, 194 setzen diese Zeichnungen in den Anfang der florentiner Zeit, weil die Haltung von Madonna und Kind eine ungefähre Übereinstimmung mit der „Madonna del Granduca" hat. Letztere vereint aber die florentiner und perusiner Kunstweise Raffaels, hat also einen ganz anderen Gesichtsausdruck und andere Formen.

Die etwas ängstliche Sorgfalt der Ausführung und die Unbestimmtheit des Gesichtsausdruckes, Schwächen der Zeich-

nung, welche auch am flachen Halse der Madonna hervortreten, der schwärmerische Blick des Kindes, ferner die übereinstimmende Gesamtwirkung mit der Madonna Nr. 52 weisen auf eine frühe Zeit hin und zwar auf den Anfang des Aufenthaltes in Perugia.

Morelli, der viele frühe Zeichnungen Raffaels für Arbeiten der perusiner Lehrmeister hielt, und der in den urbinatischen Kreidezeichnungen große Verwirrung anrichtete, hielt diese und die vorige Madonna für eigenhändig, die doch nur dann als Arbeiten Raffaels zu verstehen sind, wenn sie eine vorperusinische Kunstweise in die perusiner Tonart umstimmen.

Die rechte Hand der Madonna paßt auf das Genaueste zu der linken Hand des „Salvator mundi" in Brescia in jedem Finger, in jedem Fingerglied, und an der Hand findet man dieselbe Auftreibung im Fleisch zwischen Daumen und Zeigefinger, welche an der rechten Hand des „träumenden Ritters" erkennbar ist, im Gemälde noch mehr, als auf dem Karton; ebenso an der rechten Hand des Tamburin schlagenden Engels auf der „Himmelfahrt der Maria" in Pest, Nr. 118. Diese Hand ist nicht perusinisch.

Offenbar war die Absicht vorhanden, Mutter und Kind so darzustellen, daß die Wange der ersteren am Kopfe des letzteren ruht, eine Anordnung, welche nur angedeutet, nicht klar durchgeführt ist (vergleiche Nr. 84); um die Köpfe von einander zu trennen ist der Raum zwischen dem Halse der Madonna und dem Gesicht des Kindes dunkel gemacht; beides verrät den Anfänger.

Der die Stirn verhüllende Schleier ist fortgelassen; man sieht eine hohe, gewölbte Stirn und den breiten Scheitel Peruginos.

Das Kind ist in Rötel von fremder Hand wiederholt.

Nr. 54.

3 Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna sitzt in ganzer Figur, von vorne gesehen, in der faltenreichen, schweren Gewandung der Modelfiguren Peruginos da. Die Beine sind leicht nach links, der Kopf ist nach rechts gewendet und ist leicht nach rechts gesenkt. Der Blick schweift seitwärts nach rechts ins Unbestimmte.

Mit beiden Händen hält die Madonna das unbekleidete Kind, das auf ihrem linken Schenkel nach links hin sitzt; mit der Rechten faßt es den Mantelsaum der Mutter; der Kopf des Kindes ist nach rechts herum gedreht; das Kind hat ältliche Züge und sieht in dieselbe Richtung wie die Mutter, nach rechts, zur Seite.

Federzeichnung.

Britisches Museum, Braun 86; Passavant scheint das Blatt nicht gekannt zu haben; Abbildung 18 meiner Raffaelstudien.

Diese überaus sorgfältige Federzeichnung fertigte Raffael als Schüler Peruginos und Pintoricchios an. Die schweren Stoffe, welche in breiten Massen die Glieder verhüllen, kennt man von den Handzeichnungen Peruginos her wie von den Entwürfen Pintoricchios für Siena; es sind dieselben, welche auch im Skizzenbuche wiederholt werden.

Doch haben weder Perugino noch Pintoricchio jemals etwas gezeichnet, das in feiner Ausführung und künstlerischer Ursprünglichkeit trotz aller Anlehnung und bei deutlich erkennbarer Unsicherheit in den Formen an diese Federzeichnung heran käme. Für beide Meister sind die großen Augen ohne Schwärmerei unmöglich, ähnliche Augen haben dagegen die Nummern 52, 53 und 10.

Der Umriß der Figur ist in der Wirkung etwas beeinträchtigt, weil das Blatt ausgeschnitten war und dann wieder aufgeklebt wurde.

Die Stellung der Hände ist schulgerecht und gleichzeitig merkt man das Bemühen, selbständige Naturbeobachtung verwerten zu wollen. Der tief sitzende Daumen Marias an der rechten Hand kehrt in den verschiedensten Formen auf den perusiner Arbeiten Raffaels wieder.

Finger und Zehen des Kindes beweisen durch ihre Einfügung in die Hand und den Fuß, daß diesen Formen keine Kenntnis des inneren Baues dieser Körperteile zu Grunde liegt, aber die Körperform des Kindes und die weichen Falten des Mantels, welche das Gesicht der Madonna einfassen, beweisen eine gute Beobachtungsgabe und eine sichere Beherrschung der Mittel, welche im Fall des Stoffes eine mannigfaltige Wirkung erzielen.

Derartige weiche Falten des Mantels zu beiden Seiten des Gesichtes kommen bei Perugino und seiner Schule kaum jemals vor, dessen Mantel starrere Linien zu bilden pflegt. Dagegegen sind derartige Falten bei Francia etwas ganz Gewöhnliches, z. B. findet man sie auf der „Anbetung der Könige" in Dresden und auf der Federzeichnung in den Uffizien, Brogi 1715 und öfter.

Die eigentümliche Art, wie die Finger an die linke Hand des Kindes angesetzt sind, hat ein Mitschüler Raffaels bei Perugino (Spagna?) auf einer Federzeichnung in den Uffizien nachgeahmt (Brogi 1531).

Der Ausdruck der Gesichter ist durch nachträglich aufgesetzte Drücker in dunklerer Sepia beeinträchtigt; sie treten in der Vervielfältigung weniger stark hervor und wiederholen sich bei den Nummern 55, 60, 62.

Die Form des Madonnengesichtes ist eine andere als auf den späteren perusinischen Werken, die Art, den Hals wieder zu geben, ist mit Nr. 62 zu vergleichen; der breite Scheitel ist ganz perusinisch.

Dem Halse ist hier eine Form gegeben, welche auf

frühen Zeichnungen Raffaels in Perugia öfter vorkommt; zwei schräggestellte Linien, welche fast parallel verlaufen, auf die der Kopf in entgegengesetzter Richtung aufgesetzt ist und zwar in einer Weise, als ob diese Bewegung nicht durch viele bewegliche, sondern durch ein einziges, feststehendes Gelenk vermittelt würde. Dieselbe Form hat in höchst ausgebildeter Weise der „heilige Sebastian" von Timoteo Viti in Urbino, dessen Gesichtsoval und einfältiger Ausdruck für Timoteo bezeichnend sind.

Diese Schwerbeweglichkeit in der Verbindung zwischen Hals und Kopf wird zur Starrheit, zum Schiefhals, beim geigenden Engel von Timoteos Vitalisbild wie beim Kinde auf Francias Altarbild in der Bentivogliokapelle.

Der Mantel verhüllt den Kopf der Madonna, eine Anordnung, welche alle Madonnen Raffaels aus Perugia beibehalten. Jedoch tritt schon in diesem Madonnenentwurf, wenn auch schüchtern, das Bestreben hervor, durch die Anordnung der Körper den Lauf der Linien mannigfaltig zu machen, den Lauf der Linien durch die wechselnde Richtung künstlerisch zu beleben, eine Schulregel, welche bei den Figuren Raffaels zuweilen mit einer gewissen Absichtlichkeit hervortritt, welche aber in den Madonnenentwürfen mit immer steigendem Erfolg immer kühnere Stellungen des Kindes erlaubt. Bei den Schülern (die „Perle", die „Madonna della Lucertola" u. a.) führt dies Bestreben zu gekünstelten Anordnungen.

4 Nr. 55.

Die Madonna sitzt in ganzer Figur, von vorne gesehen, in der schweren Gewandung Peruginos da. Ihre Beine wendet sie nach links, der Kopf ist leicht nach rechts gesenkt. Man sieht das volle, regelmäßige Oval des Gesichtes, dessen Form nur durch ein stärkeres Kinn von Perugino beeinflußt

ist, welches im Übrigen der Gesichtsform des „heiligen Vitalis“ von Timoteo Viti verwandt ist und auf der Handzeichnung Timoteos für die „Verkündigung“ am „Johannes“ durch die Überarbeitung hindurch bemerkbar ist.

Mit beiden Händen hält die Madonna das unbekleidete Kind, welches nach links auf ihrem linken Schenkel sitzt; es hat die Rechte zum Segnen erhoben und sieht den Beschauer an; das Gesichtsoval ist voll und regelmäßig.

Federzeichnung über Silberstift.

Städelsches Institut in Frankfurt; Passavant 277; Abbildung 21 meiner Raffaelstudien.

Dies Madonnenbild ist in der Gesamtanordnung eine Wiederholung der vorigen Nummer, doch läßt es noch deutlicher die Absicht erkennen, das Schulmuster durch Naturbeobachtung ersetzen zu wollen.

Die Gewänder sind nach der Schulvorschrift geordnet, aber die Falten des den Kopf verhüllenden Mantels sind durchaus selbständig um den Kopf herum bereichert, sie sind weicher und mannigfaltiger im Fall, als bei Perugino. Noch in Rom, als er die Donna velata malte, ordnete Raffael die Falten ähnlich über dem Kopfe.

Namentlich aber sucht der Künstler auf der Federzeichnung in der Wiedergabe des Nackten mit den feinsten Haarstrichen und mit größter Gewissenhaftigkeit die Formen des wirklichen Lebens wiederzugeben, er vertieft sich der Art ins Einzelne, daß die Gesamtwirkung beim Kinde leidet. Schon durch die Behandlung mit hellerer und dunklerer Tinte wirkt das Gesicht des Kindes ungleich; aber die Hände und Füße desselben sind fein beobachtet und wiedergegeben. Das gilt in noch höherem Grade von der Rechten der Maria, deren einzelne Finger in ihrer besonderen Eigenart lebenswahr durchgebildet sind; im Übrigen sieht man hier noch einmal die fleischige Hand von Nr. 53, welche mit den Händen

des „Salvator mundi" zu vergleichen ist, und welche nicht peruſiniſch ist, während die Madonna von Nummer 54 magere Hände und Finger hat, welche ſich mehr an Peruginos Art anſchließen.

Die kleinen Augenſterne der Madonna ſind doch voll geiſtigen Lebens, und ihnen fehlt jede peruſiniſche Schwärmerei.

Crowe und Cavalcaſelle ſehen dies Madonnenbild als Vorarbeit für die thronende Madonna Nr. 72 an und bringen es dadurch mit der „Madonna Anſidei" in Zuſammenhang, welche unter florentiner Eindrücken entſtanden iſt. Doch liegt ein längerer, mehrjähriger Zeitraum zwiſchen beiden Werken, die Übereinſtimmung der Motive wird dadurch ein mehr äußerliches Band.

Dieſer Madonnenentwurf beanſprucht eine beſondere Beachtung, weil er Raffaels Selbſtändigkeit gegenüber Perugino gleich im Anfang ſeiner peruſiner Thätigkeit beſtätigt. Jeder Strich, könnte man ſagen, iſt im Kampfe mit der Schule entſtanden.

Für Morelli war dies Blatt ein Werk des Pintoricchio, er kannte ſogar auf dem zweiten Altare, links, in der Kirche Santa Maria Maggiore in Spello das Madonnenbild Pintoricchios, für welches er dieſe Zeichnung gemacht hatte (Berlin, S. 327, 350, 365).

Nr. 56.

Die Madonna, das Kind und Johannes.

Die Madonna kniet rechts nach links hin und ſtreckt beide Arme, die faſt verwiſcht ſind, dem Kinde entgegen. Ihr Körper iſt bis zu den Knieen nach einem männlichen Model gezeichnet und iſt in ſeinen Maßen außer Verhältnis zur Größe der Kinder. Der Geſichtsumriß und die Schulterlinien ſind mehrfach überarbeitet.

Das Kind, nicht ganz vollendet, ſitzt nach rechts hin auf einem hohen Sattel, der auf dem Erdboden ſteht; es ſieht

sich nach Johannes um, der betend von links herantritt, sich mit dem Körper gegen den Sattel lehnend.

Silberstift auf graugrünlich getöntem Papier.

Oxford, Braun 1; Passavant 484; Robinson 6.

Der kolbenförmig aufgetriebene und nach rückwärts gebogene Daumen der Madonna kommt wiederholt auf eigenhändigen Zeichnungen Raffaels vor. Das Vorbild giebt die Zeichnung Peruginos mit fünf Aposteln für eine „Himmelfahrt der Madonna" und die schreitende Frau mit dem Körbchen von Pintoricchio, beide in den Uffizien.

Die Kinder sind nach dem Leben gezeichnet, der Umriß ihrer Körper ist mit unsicherer, suchender Hand stark überarbeitet. Das Kind hat denselben vorspringenden Leib wie auf Nr. 55.

Nr. 57.

Brustbild einer betenden Madonna. 6

Der nach links gewendete Kopf der Madonna ist auf die zum Gebet zusammengelegten Hände geneigt; die gesenkten Augen sind ohne Schwärmerei, und doch ist das Ganze nach dem Vorbild des Perugino entworfen. Den Unterschied von diesem Meister erkennt man auf dessen Kreidezeichnung in der Albertina, Braun 74. Die Haartracht ist auf beiden Zeichnungen dieselbe, in der zeichnerischen Ausführung gleicht das Haar von der Hand Raffaels aber doch den frühen Kreidezeichnungen in Urbino.

Schwarze und weiße Kreide. Die Umrisse sind durchstochen.

Florenz, Braun 516. Von Passavant nicht erwähnt. Springer I, 60. Kahl, S. 31, ist zweifelhaft und spricht von einem Frauenkopf.

Nr. 58.

Die Anbetung des Kindes, Karton für ein
7 Predellenbild.

In der Mitte einer aus sechs Figuren bestehenden Gruppe sitzt das von einem knieenden Engel gehaltene Kind unbekleidet auf einem Sattel. Rechts kniet die betende Maria, links der betende Joseph. Hinter letzterem, ganz links, knieen zwei Hirten, von denen der eine ein Lamm auf den Schultern trägt. Hinter Maria, rechts im Mittelgrunde, ist ein Stall mit Ochs und Esel.

Den Hintergrund bildet eine hügelige Landschaft.

Federzeichnung über Silberstift. Die Umrisse sind durchstochen.

Oxford, Braun 2; Passavant 455; Robinson 7. Kahl S. 30 und III echt.

Springer hat die zuletzt genannten drei Nummern als zusammengehörig behandelt. 56 ist eine fleißige Arbeit nach der Natur, wenn auch manches mißglückt und unvollendet geblieben ist. 57 ist ein Gemisch von Selbständigkeit und Unterordnung; in der Haarbehandlung bleibt Raffael seinen ersten Arbeiten in Urbino treu. 58 unterliegt nur scheinbar den Schulformen, weshalb Morelli das Blatt mit Unrecht dem Pintoricchio gab (Berlin S. 308, 366. Abgedruckt auf S. 307; abgedruckt bei Crowe und Cavalcaselle I, 91.)

Die knieende Madonna ist mit einer der anziehendsten Zeichnungen des venezianischen Skizzenbuches zu vergleichen, Braun 92, einer knieenden und betenden Madonna, welche in der Haltung ganz mit dem Karton in Oxford übereinstimmt. (Abbildung 10 meiner Raffaelstudien.)

Der Unterschied liegt darin, daß Raffael die Linien des Körpers in der Gewandung stärker betont; die Arme, das rechte Bein kommen in ihrer Körperlichkeit zur Geltung.

Der Unterschied liegt ferner im redenden Gesichtsausdruck: der Engelkopf von 58 sieht Maria voll Reinheit und Bewunderung an, der Madonnenkopf und die anderen Köpfe sind alle ihrer besonderen Aufgabe entsprechend geistig belebt, und es ist ein geistiger Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren vorhanden, auch zwischen den beiden Hirten, welche sich unterhalten. Besonders anmutig ist das Kind. Der Daumen der linken Hand des Engels ist nach Art der perusiner Meister im Nagelgliede zu stark nach rückwärts gebogen; wegen der fleischigen Hand vergleiche S. 123.

In der Landschaft ist die Art zu beachten, wie die Höhenzüge und Bäume gemacht sind, sie bleibt auf allen eigenhändigen Arbeiten dieselbe.

Die Tiere haben ein zu menschliches Auge; auch das ist Raffael eigentümlich; das wiederholt sich beim Pferde des „Ritter Georg mit der Lanze", etwas abgeschwächt bei den Löwen von Nr. 35, und ist am stärksten bei den Pferdeköpfen nach Leonardo von Nummer 129 vorhanden.

Ganz links, neben dem ersten Hirtenkopfe, sind Gesichtszüge von fremder Hand gemacht.

Es heißt, daß sich in Bologna im Besitz der Bentivoglio ein „Presepe" von Raffael befunden habe; ob dasselbe mit diesem Karton in Verbindung stand, ist nicht zu sagen, da das Bild verschwunden ist; nur Rumohrs Bemerkung ist erwähnenswert (III, 74), ob nicht Francia seine „Anbetung der Könige" in Dresden in freier Nachahmung eines raffaelschen Bildes gemalt habe.

Nr. 59.

Die Madonna mit dem Kinde. 8

Die Madonna ist bis zu den Hüften sichtbar und steht, leicht nach links gewendet, aufrecht in einer Landschaft; sie

ist ganz von vorne gesehen und neigt das Haupt nach links, auf das Kind herabsehend. Sie trägt perusinische Gewandung, nur der auf die Stirn herabfallende Schleier und die reichere Faltenbildung um den Kopf herum verbindet mit einer früheren Kunstweise, vergleiche Nr. 10 und Nr. 52.

Die Madonna hält das unbekleidete Kind quer vor sich, dessen Kopf nach links hin gerichtet ist, dessen Unterkörper auf ihrer linken Hand, dessen Oberkörper auf ihrem rechten Unterarme ruht. In der Rechten hält sie eine Pfirsich, nach welcher das Kind mit der Rechten greift.

Federzeichnung, Rückseite der folgenden Nummer.

Königliches Kupferstichkabinet in Berlin. Vervielfältigt von der photographischen Gesellschaft in Berlin. Passavant 584. Abbildung 16 meiner Raffaelstudien. Springer I, 88, 521, Morelli, Berlin, S. 274, 276.

Eine der Ausführung nach ganz perusinische Madonna, welche Morelli für ein Werk des Perugino selber hielt.

Außer dem Schleier trennt sie jedoch ein unverkennbares Merkmal von diesem Meister, das volle, gleichmäßige Gesichtsoval, aus dem das Kinn nicht wesentlich vorspringt; durch die Stirn und durch den breiten Scheitel macht sich Perugino geltend. Zu vergleichen ist Peruginos „Madonna von Pavia" in der londoner Nazionalgalerie und die Madonnenzeichnung in der Albertina, Braun 74 (vergleiche über diese Frage auch meine kleine Schrift: „Raffaels erste Arbeiten", N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg 1891).

Wenn man diesen Unterschied festgestellt hat, wird man zugeben müssen, daß die Madonna Nr. 52 in der Gesichtsform mit dieser Madonna übereinstimmt, während die Engelköpfe von 52 und 53 ausschließlich nach dem Vorbilde Peruginos gemacht sind.

Die Zeichnung ist auf das Sorgfältigste mit der Feder

ausgeführt; sie ist frei von jenen Überarbeitungen mit tieferer Tinte, welche andere Madonnenentwürfe aus dieser Zeit in der Gesamtwirkung beeinträchtigen, so sehr die zielbewußte Ausführung und die geschickte Hand zu bewundern sind.

Besonders merkwürdig ist die Bildung der Hände der Madonna, deren Finger nicht in der Weise Peruginos scharf gegliedert und knöchern sind, welche vielmehr für das Ergebnis der selbständigen Arbeit des jungen Künstlers angesehen werden müssen.

Der Daumen der Linken sitzt ungehörig tief und ist im Verhältnis zum gewaltigen Zeigefinger zu kurz; die ganze Handbildung der Rechten ist so gezwungen, daß es fast unmöglich ist, die Hand in eine solche Stellung bringen und gleichzeitig die Frucht wie das Kind sicher halten zu können. Solche Abarten von der einmal für richtig erkannten Handform kommen bei Perugino nicht vor.

An der rechten Körperhälfte des Kindes bemerkt man eine Parallellinie desselben, die schwer zu deuten ist, man könnte an ein Kissen denken: dann müßte aber der Zeigefinger der mütterlichen Linken darüber weg fassen, was er nicht thut.

In Anlehnung an diese Zeichnung hat Raffael die „Madonna Connestabile" gemalt; es wird nach allen hier entwickelten Ansichten nicht als Zufall angesehen werden können, daß die Madonna auf der berliner Zeichnung den für Perugino und die in Perugia entstandenen, frühen Madonnenbilder bezeichnenden, breiten Scheitel hat, während der Scheitel im Gemälde schmal ist; er verschwindet fast im dichten Haar; er trennt nicht, sondern verbindet das in entgegengesetzter Richtung auseinandergehende Haar; so bildet Francia den Scheitel, namentlich aber sein Lehrer Lorenzo Costa.

Nr. 60.

Die Madonna mit dem Kinde, ein Engel mit dem kleinen Johannes und ein heiliger Greis.

Die Madonna ist von vorne gesehen und ist sitzend bis zur Hälfte der Unterschenkel dargestellt; ihre Kniee sind nach rechts gerichtet, der Kopf ist nach links leicht gesenkt. Mit der Rechten hält sie das Kind, die Linke macht eine Bewegung verwunderter Abwehr; sie trägt perusinische Gewänder; der vom Mantel verhüllte Kopf ist unter dem Mantel von einem zarten Schleier mit zierlicher Faltenkante bedeckt, der aber nicht auf die Stirn herabfällt, sondern einen Teil des Scheitels frei läßt. Um die Schultern und über die Brust ist in wohl geordneten Falten ein Tuch gelegt.

Das Kind sitzt unbekleidet auf dem rechten Schenkel der Madonna und wendet sich nach links herüber dem kleinen Johannes zu, hinter dem ein Engel steht. Das Kind hält ein Spruchband, das Johannes gebracht hat, und dessen Worte die Madonna liest.

Rechts steht ein älterer Heiliger hinter der Madonna, er wird Zacharias genannt, vielleicht ist Joseph gemeint; er legt die Hände zum Gebet zusammen und sieht über die Schulter der Maria auf das Kind herab.

Federzeichnung. Rückseite der vorigen Nummer.

Königliches Kupferstichkabinet in Berlin. Vervielfältigt von der photographischen Gesellschaft in Berlin. Passavant 584; Springer I, 320; Crowe und Cavalcaselle I, 133, 179; Morelli, Berlin, S. 254, 264. Abbildung 17 meiner Raffaelstudien.

So nahe dieser Entwurf in der Anordnung der Hauptfiguren der „Madonna Terranuova" steht, so verschieden sind beide Werke der künstlerischen Reife nach, welche sie zur Voraussetzung haben. Die Zeichnung ist ein ganz

selbständiges, abgeschlossenes Werk aus der Frühzeit in Perugia, das Gemälde bildet den Übergang von den umbrischen zu den florentiner Madonnen Raffaels, die Zeichnung kann deshalb im engeren Sinne des Wortes nicht als Entwurf für das Gemälde angesehen werden.

So stark sich die Zeichnung an die Kunstweise von Perugino anschließt und im schmachtenden Augenaufschlag des Johannes sogar übertreibt, Raffael ist doch weit davon entfernt, die Vorbilder der Schule einfach zu wiederholen, das erkennt man namentlich an der zeichnerisch verfehlten Linken des Alten.

Betende Hände hatte man in Perugia oft genug gemacht, an einer schulgerecht richtigen Vorlage konnte es Raffael nicht fehlen. Aber der Schüler hatte höhere Ziele und sucht sich mühsam die nötigen Kenntnisse zu erwerben, welche für die richtige Wiedergabe einer Hand erforderlich sind. Das Bemühen ist nicht von Erfolg begleitet, weil man in Perugia über den eigentlichen Bau des Körpers nicht unterrichtet war.

Auch die abwehrende Bewegung der Madonna ist steif im Handgelenk; der rechte Oberarm des Johannes ist durch zu große Länge verzeichnet.

Passavant hielt die Zeichnung, welche früher im Besitze des Herrn Madrazo in Madrid war, für eigenhändig, wie Springer I, 320 und Crowe und Cavalcaselle; Morelli gab sie dem Perugino.

Das Blatt macht an der linken Seite einen unfertigen Eindruck, es fehlt der Abschluß. Die Bedeutung des Engels für die ganze Anordnung ergiebt sich erst aus einer Wiederholung in Lille, da legt der Engel seine rechte Hand an die Schulter des Johannes, diesen heranführend.

Diese Wiederholung (Lille, Braun 46, Passavant 377) hat zu lebhaften Erörterungen Veranlassung gegeben. Es

ist eins der merkwürdigsten Ergebnisse der Kritik, daß Morelli die Wiederholung für ein eigenhändiges Werk hielt. Herr Dr. Lippmann sah sie für das Erzeugnis eines beliebigen späteren Nachahmers an und wird wohl recht behalten. Morelli, Berlin 271; vergleiche S. 254. Abbildung 29 meiner Studien.

Crowe und Cavalcaselle sprechen der liller Zeichnung im Vergleich mit der berliner eine kühnere Hand zu. Thatsächlich ist die ganze Ausführung nicht nur flüchtig, sondern vor allem stümperhaft schwach, man sollte denken eine unverstandene Pause, welche an einer ausgerissenen Stelle, der ganzen Ecke unten und rechts bis zur linken Schulter des Kindes, so willkürlich wie fehlerhaft ergänzt wurde.

Eine Vorzeichnung in Silberstift ist vorhanden, und deshalb ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die erste Anlage doch von Raffaels Hand war.

Nr. 61.

Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna ist in halber Figur von vorne gesehen und steht hinter einer Brüstung; ihr Gesicht ist gleichfalls ganz von vorne gesehen, und der Kopf ist nach rechts gesenkt. Die Augen sind niedergeschlagen, und die Aufmerksamkeit ist voll liebevoller Teilnahme auf die Hände des Kindes gerichtet. Der Kopf ist vom Mantel verhüllt, dessen Kante in fein bewegten Linien auf die Brust herabfällt, und der über der Brust durch eine Mantelschließe zusammengehalten wird.

Das Kind sitzt vor der Mutter auf einem Kissen und hat die Beine nach rechts gewendet, indeß es den Körper nach links dreht und mit beiden Händen nach etwas greift, das ihm die Madonna mit der Rechten darreicht. Das

linke Bein des Kindes ist ausgestreckt, das rechte ist angezogen; über dem linken Oberschenkel liegt die Linke der Madonna, welche mit der Linken den rechten Unterschenkel des Kindes umfaßt.

Federzeichnung über Silberstift, mit Sepia und dem Pinsel vollendet.

Hamburger Kunsthalle. Von Passavant nicht erwähnt. Noch nicht veröffentlicht.

Durch die mannigfaltige Ausführung wie durch die etwas gesuchte Anordnung ist dies Blatt merkwürdig, das in der ersten perusiner Zeit entstanden sein muß. Die rechte Hand der Madonna ist ein Gemisch von richtiger Beobachtung und mangelhaftem Gelingen und giebt schon dadurch dem Werk einen Beweis der Eigenhändigkeit; es bildet eine Zwischenstufe zwischen dem Entwurf für die „Madonna Connestabile" (Nr. 59) und der „Madonna mit dem Granatapfel" (Nr. 64); der Daumen der in der Verkürzung gesehenen Rechten ist nicht einmal sichtbar, und doch ist die Hand zu groß als Ganzes, sie ist ungeschickt mit dem Vorderarm verbunden und doch sind die einzelnen Finger, jeder in seiner Art, gut gezeichnet und sorgfältig durchgeführt. An der linken Hand ist der in seiner Eigenart richtig wiedergegebene kleine Finger zu groß und ist dem kleinen Finger der Linken von Nr. 62 ähnlich.

Die aufgewendeten Mittel sind ungewöhnlich mannigfaltig, fast einzig in ihrer Art (vergl. Nr. 15). Die Sepiamalerei beeinträchtigt die Klarheit der mit Silberstift vorgezeichneten Gesichtszüge, ungünstig wirkt das rechte Bein des Kindes, doch ist die Verkürzung des Fußes wohl gelungen, echt raffaelische Feinheiten der Ausführung treten in der Wiedergabe von Augen und Mund des Kindes hervor, in der Formung des rechten Armes des Kindes, dessen verkürztem Vorderarm und dessen Fingern.

Für die Eigenhändigkeit spricht ganz besonders der geistig vertiefte Ausdruck der mütterlichen Züge; mit niedergeschlagenen Augen sieht sie über die Schulter des Kindes auf ihre Rechte herab, mit mildem Wohlgefallen beobachtet sie die Freude des Kindes an dem Dargereichten.

Die Grundlage der Arbeit bildet eine Vorzeichnung in Silberstift auf gelblichem Grunde, welche mit gekreuzten Strichlagen in Silberstift die Formen rundet. Am Kopfumriß der Madonna und an anderen Stellen ist durch den Druck des Silberstiftes ein rißartiger Bruch des Papiers hervorgerufen, durch welchen der helle Untergrund durch die Übermalung durchscheint.

Die Sepiamalerei ist in drei Tönen ausgeführt, gelbbraun, tiefer graubraun und schwarzbraun; der Rücken des Kindes hebt sich hell und scharf von den tiefen Schatten im Gewande der Madonna ab. Die Augen, die Nase, der Mund der Madonna sind in feinen Linien schwarzbraun nachgezogen, ebenso Nase und Mund des Kindes.

Lichter sind mit einem glänzenden Weiß und dem Pinsel aufgesetzt; im Fleisch des Kindes bilden sie in breiteren, gekreuzten Strichen eine helle Masse, im Mantelsaum der Madonna, namentlich um deren Gesicht herum, stellen sie fein bewegte Gewandfalten her.

Eine kleine Besonderheit ist noch die, daß die Silberstiftlinie der nackten Madonnenschulter und der in Sepia gemalte, über der Schulter liegende Mantel Parallellinien bilden, um die stoffliche Masse des Mantels zur Geltung zu bringen.

Nr. 62.

11 Die Madonna, das Kind und zwei Heilige.

Die Madonna sitzt in perusinischer Gewandung nach links hin und ist bis zu den Knieen sichtbar. Mit beiden Händen hält sie das Kind, welches auf einem Kissen und

auf dem rechten Schenkel der Mutter sitzt; es liest ein Spruchband, das es mit beiden Händen hält, und auf das die Augen der Mutter gerichtet sind. Das Kind ist mit einem Kittel bekleidet. Die Heiligen Franciscus und Hieronymus stehen rechts und links in halben Figuren und lesen gleichfalls das Spruchband, letzterer betet, ersterer erhebt staunend die Rechte.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 134; Springer I, 88, vergleiche I, 318, Werkstattarbeit eines Schülers des Perugino; Crowe und Cavalcaselle I, 83 als Raffael; Morelli, Berlin, 240, 282, 360 als Pintoricchio. Abbildung 14 meiner Studien.

Passavant erwähnt die Zeichnung garnicht; er hielt sie also nicht für echt, oder er hat sie nicht gesehen, da sie in der Albertina getrennt von den Raffaelzeichnungen aufbewahrt wird.

Nach Morelli, Berlin 282, hielt Herr Dr. Lippmann das Blatt schon 1881 für echt, als Julius Meyer und Herr Dr. Bode dasselbe für ein Werk Peruginos erklärten; später haben sich die genannten drei Herren über Raffael geeinigt.

Morelli gab das Blatt dem Pintoricchio und berief sich, wahrscheinlich irrtümlicher Weise, auf Thausing, der auf den Rahmen, welcher das eigenhändige Werk umgiebt, die Worte schrieb: „plutôt Raffaello", als Ergänzung zu Morellis Anmerkung: Pintoricchio.

Was nun auch an die Kunstweise Peruginos oder Pintoricchios erinnern mag, das Gesichtsoval der Madonna schließt diese beiden Künstler unbedingt aus.

Die Linke der Madonna hält sich weder an die Formen der Schule, noch giebt sie die Formen des Lebens wieder, aber selbständig denkend bildet der Künstler ohne eigentliche Kenntnisse des Nackten eine neue Form, die nicht richtig, aber höchst eigenartig ist.

Auch den Fingern der Heiligen fehlt das Verständnis für wirkliche Hände; sie sind der Schule nachgebildet, aber auch hier entstehen in selbständiger Arbeit unmögliche Hände.

Überlegene künstlerische Auffassung liegt in der Bedeutung des Spruchbandes für das Ganze; man wird sagen können, daß das Lesen desselben über die Jahre des Kindes hinausgehe; aber der geistige Zusammenhang, welchen das Spruchband zwischen allen Figuren vermittelt, ist Raffaels Eigentum. Der Gesichtsausdruck jeder einzelnen Figur bezeugt eine große, von der Schule unabhängige Mannigfaltigkeit; nach den Gewohnheiten der Schule sind die begleitenden Heiligen Statisten, jeder führt ein gesondertes Dasein für sich und ist gleichgültig gegen seine Umgebung.

Auch diese Zeichnung voll entzückender Unmittelbarkeit und Frische ist ein abgeschlossenes Werk des Meisters, dessen Dreifigurenbild in Berlin ähnlich angeordnet ist; doch sind in Einzelheiten Änderungen vorgenommen. Meisterhaft in der Ausführung, glücklich in der Wirkung ist die Überarbeitung der Figuren mit einer fast schwarzen Tinte, welche das Gesicht des Kindes besonders lebendig und anziehend macht, trotz der Ungleichmäßigkeit und den ältlichen Zügen desselben.

Nr. 63.

Die Madonna mit dem Kinde und drei Heilige in einem Rund.

12

Maria ist sitzend ganz von vorne gesehen, ihre Beine, bis zu der Hälfte der Unterschenkel sichtbar, sind leicht nach rechts gewendet, der Kopf ist leicht nach links gesenkt. Sie ist ganz bekleidet und drückt mit der Linken das Kissen, auf welchem das Kind sitzt, gegen den Rücken desselben.

Das Kind ist unbekleidet und sitzt, nach links gerichtet,

auf dem linken Schenkel der Mutter. Dieselbe hält mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, nach welchem das Kind mit beiden Händen greift. Das Kind sieht ins Buch, Maria sieht gerade aus dem Bilde heraus.

Links steht der heilige Sebastian vor einem Baume, bis zum Schurze sichtbar; beide Hände sind auf den Rücken gebunden; er ist, bis auf den Schurz, unbekleidet und sieht auf das Kind herab.

Rechts steht der heilige Rochus, bis zu den Oberschenkeln sichtbar; in voller Bekleidung, mit Pilgerhut und Pilgerstab, faltet er die Hände und sieht gleichfalls auf das Kind herab. Am linken Bein ist die Pestbeule.

Zwischen der Madonna und dem heiligen Rochus ist noch der Kopf des heiligen Greises von Nr. 60 angebracht.

Federzeichnung über Silberstift, mit dem Pinsel vollendet.

Chatsworth, von Braun nicht vervielfältigt; von Passavant nicht erwähnt; vielleicht in einem Werke mit Vervielfältigungen nach Handzeichnungen in Chatsworth veröffentlicht, das im Anfang der siebenziger Jahre erschienen sein soll.

Diese reiche und durch mancherlei Besonderheiten wichtige Gruppe ist in einen Kreis hineingezeichnet, dessen Mittelpunkt als Zirkelstich im Buche sichtbar ist. Das Rund ist in vier fast gleiche Teile eingeteilt, doch weicht die quere wie die senkrechte Teilungslinie mehr als einen halben Zentimeter von der Mittellinie ab. Der Quermesser des Kreises ist genau zwölf Zentimeter.

Die Federzeichnung ist über einer Vorzeichnung in Silberstift mit sehr spitzer Feder und heller Tinte ausgeführt und ist mit breiterer Feder und dunklerer Tinte übergangen. An manchen Stellen, im Haar des Sebastian, in dessen Heiligenschein, am Kopf des Kindes, am Hut des Rochus sieht man graue Farbentöne, welche mit dem Pinsel aufgetragen zu sein scheinen.

Unerklärlich ist die willkürliche, äffenartige Zeichnung der Ohren des Kindes wie des Sebastian, die in beiden Fällen ähnlich, aber nicht übereinstimmend ist.

Der Mantel der Madonna bildet nicht, wie im venezianischen Skizzenbuche und auf den berliner Zeichnungen, die gerade Linie von der Schulter bis nach unten, welche den Körper verhüllt, sondern über dem Ellenbogen bemerkt man eine Einziehung: so leicht sie ist, man fühlt doch den Körper unter dem Mantel.

Der rechte Arm ist nicht vom Mantel bedeckt, sondern er ist ganz frei; der Daumen der Rechten ist sehr lang und stützt mit langer, rückwärts gebogener Spitze den Buchdeckel. Der ganze Körper der Madonna kommt innerhalb des Gewandes entschiedener zur Geltung, als auf den bisher besprochenen perusiner Zeichnungen.

Das Gesicht des Kindes, dessen linke Hand und der linke Fuß sind besonders sorgfältig gezeichnet und glücklich in der Wirkung; sehr sorgfältig sind auch beide Hände des Rochus ausgeführt.

Die Sohle des rechten Fußes des Kindes hat gelitten, wie das Gesicht der Maria um die Nase herum.

Nr. 64.

13 **Die Madonna mit dem Granatapfel.**

Die Madonna ist fast in halber Lebensgröße und in halber Figur gezeichnet; sie steht hinter einer Brüstung und wendet den vom Mantel verhüllten Kopf nach links; ein zarter Schleier fällt auf die Stirn herab und zu den Seiten herunter; ihre stark verkürzte Linke liegt auf einem aufgeschlagenen Buche; in der Rechten, welche mit dem Unterarm gleichfalls in starker Verkürzung gezeichnet ist, hält sie einen Granatapfel.

Das unbekleidete Kind lehnt sich mit dem Rücken an die Mutter und sitzt mit gekreuzten Füßen nach rechts hin auf einem Kissen und auf der Brüstung. Es ist von vorne gesehen und wendet den Kopf nach links; es sieht auf die Frucht herab, auf welche es die rechte Hand gelegt hat.

Schwarze Kreide, die an manchen Stellen verwischt ist; auch hat das Blatt durch Feuchtigkeit gelitten und durch Brüche im Papier.

Albertina, Braun 146; Passavant 183; Springer I, 321; Crowe und Cavalcaselle I, 135; Morelli, Berlin, S. 243, 277. Abbildung 30 meiner Studien.

Es ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, an welcher Stelle diese Zeichnung in das Verzeichnis einzureihen ist, deren Gesamtwirkung perusinisch genannt werden muß. Die etwas ältlichen Gesichtszüge des Kindes kommen gerade auf frühen perusinischen Entwürfen vor (vergleiche das Dreifigurenbild in der Albertina, Nr. 62, und die sitzende Madonna im britischen Museum, Nr. 54).

Große Unsicherheit in den Formen und in Verkürzungen geht neben den geistvollsten Einzelheiten im Ausdruck, im Nackten und in Verkürzungen her. Der Schleier der Madonna fällt ganz wie auf Francias „Presepe" in der Stadtgalerie von Bologna; in der zeichnerischen Ausführung steht das Blatt dem Heiligenbilde in Oxford sehr nahe (Nr. 10).

In der früheften Zeit in Perugia muß diese Zeichnung entstanden sein; trotz ihres verdorbenen Zustandes und mancherlei Schwächen ein liebenswürdiges Werk des jugendlichen Raffael. Springer stellt dasselbe mit der Federzeichnung für die „Madonna Connestabile" zusammen. Es liegt etwas Wahres in dieser Annahme; sie bestätigt, daß die „Madonna mit dem Granatapfel" in die perusiner Frühzeit fällt, trotz einer gewissen Freiheit in Formen und Mitteln, während vorperusinische Anklänge zurücktreten.

14

Nr. 65.

Die Madonna mit dem Kinde in einem Viereck.

Die Madonna ist von vorne gesehen und steht hinter einer Brüstung; sie trägt perusinische Gewandung und deutlich erkennt man die Absicht, den Körper trotz der Umhüllungen zur Geltung bringen zu wollen. Mit der Linken hält sie dem Kind ein aufgeschlagenes Buch hin und neigt das Haupt leicht nach links, auf das Kind herabsehend, das unbekleidet auf einem Kissen und auf der Brüstung sitzt; es greift mit beiden Händen nach dem Buche und sieht mit schmachtendem Augenaufschlag zur Mutter hinauf.

Im Hintergrunde eine Landschaft mit Höhen und einer turmreichen Stadt; eine lange Brücke ähnlicher Art hat die Landschaft hinter dem „heiligen Sebastian" von Timoteo Viti in Urbino.

Der ganze Entwurf ist in eine viereckige Umrahmung hineingezeichnet; ein Teil der Landschaft ist in einer ebensolchen Einfassung für sich wiederholt.

Federzeichnung über Silberstift. Rückseite der folgenden Nummer.

Oxford, Braun 10; Passavant 486; Robinson 23; Springer I, 88; Nr. Muntz S. 171; Crowe und Cavalcaselle I, 177; Morelli, Berlin, 181, 239; Abbildung 24 meiner Studien.

Nr. 66.

Die Wiederholung des Kindes der vorigen Madonna.

In größerem Maßstabe ist das Kind mit den Händchen am Buche wiederholt, welche auf dem Hauptblatte durch Überarbeitungen undeutlich geworden waren.

Federzeichnung über Silberstift. Rückseite der vorigen Nummer.

Oxford, Braun 11; Passavant 486; Robinson 24. Abbildung 13 meiner Studien.

Nr. 67.

Madonnenentwurf nach einem männlichen Model.

Die Madonnenfigur in männlicher Zeittracht ist außer durch den Kopf nur durch den Kleiderausschnitt am Halse und einen Perlenschmuck an demselben als Frau kenntlich gemacht. Sie ist ganz von vorne gesehen und neigt den Kopf leicht nach der linken Seite hin. Der rechte Arm ist fast unsichtbar geworden, die ganze Figur ist im Umriß gezeichnet und nur der Hals und die Hand mit dem Buche sind genauer ausgeführt. Die Füße und ein Teil der Unterschenkel fehlen.

Die Hand mit dem Buche ist in vergrößertem Maßstabe und in sorgfältiger Durchführung wiederholt und zwar so, daß der Daumen, dessen Spitze hinter dem Buche verschwinden müßte, ganz gesehen wird.

Silberstift; Rückseite von Nr. 12. Man erkennt Spuren einer verwischten zweiten Zeichnung.

Lille, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant 375; liller Katalog 704; Abbildung 25 meiner Studien.

Nr. 68.

Brustbild einer Madonna.

Der Kopf ist leicht nach links geneigt und man sieht das volle Gesicht. Die Lider sind niedergeschlagen, der Blick ist nach links zur Seite gerichtet; vom Kopfe fällt ein Schleier auf die Schulter herab, der Körper ist leicht nach

rechts gewendet. Der Mantel wird durch eine perlenbesetzte Mantelschließe über der Brust zusammengehalten.

Silberstift.

Sammlung Malcolm, Braun 116; Passavant 538; Robinson Nr. 173; Abgedruckt bei Springer I, 86 und Nr. Muntz S. 171; Crowe und Cavalcaselle I, 177. Abbildung 29 meiner Studien.

So angenehm die Gesamtwirkung dieses Gesichtes ist, es lassen sich doch an diesen Formen, welche in größerem Maßstabe gezeichnet sind, als die früheren Entwürfe, manche Schwächen nachweisen; die Augen sind unbestimmt in der Zeichnung wie die Nase und der verzogene Mund; der Umriß des Gesichtes ist vielfach überarbeitet.

Die Wiedergabe der Schlüsselbeine und der Halsmuskeln, welche sich an denselben ansetzen, ist ohne Kenntnis der knöchernen Grundlage des Körpers gemacht.

In manchen Einzelheiten, dem Haaransatz, dem Schleier, wie in der Gesamtwirkung ist das Bildnis Nr. 3 zu vergleichen.

Nr. 69.

17 Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna sitzt in einer Landschaft und ist von vorne gesehen; sie wendet die Kniee leicht nach rechts, sie ist bis zur Hälfte der Unterschenkel sichtbar. Den Kopf wendet sie nach links und hält in der Rechten ein Buch, in welchem sie liest; ihre Linke ruht in ihrem Schoße und berührt mit den Fingerspitzen das rechte Bein des Kindes.

Das unbekleidete Kind sitzt auf einem Kissen und auf dem rechten Schenkel der Mutter nach rechts hin; es dreht den Kopf nach links und sieht in bequemer Weise (vergleiche die „Madonna Solly") von oben nach unten in das von der

Madonna gehaltene Buch hinein, seine Hände sind zum Gebet zusammengelegt.

Federzeichnung; Rückseite der folgenden Nummer.

Louvre, Braun 250; Passavant 325; Springer I, 318; Mr. Muntz S. 170; Crowe und Cavalcaselle I, 84; Morelli, Berlin, S. 244, 282, 314. Abbildung 27 meiner Studien.

Beachtenswert ist die verschiedene Form der Fingernägel an den beiden Händen der Madonna: links die häßliche, viereckige Form Peruginos, rechts bedecken ovale Nägel die Fingerspitzen, wie man sie auf raffaelschen Madonnenbildern findet und auf Werken Francesco Francias.

Nr. 70.

Spielende Kinder.

Ein kriechendes und ein am Erdboden sitzendes Kind, das weint, ferner ein halber, scheinbar durchgeschnittener Kinderkopf sind sorgfältig durchgeführt; namentlich gilt das von den Ohren. Das Kind des Hauptblattes hat ein in den Formen unklares, nach oben zugespitztes Ohr.

Federzeichnung; Rückseite der vorigen Nummer.

Louvre, Braun 249; Passavant 325.

Es besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen den zuletzt genannten sechs Handzeichnungen.

Die Madonna im Viereck ist ein fertiges Madonnenbildchen, von Raffael unter dem Einfluß des Perugino entworfen. Doch gleichzeitig sagt sich der Schüler von der Schule los, schon durch die freiere Federführung, und stellt ein eigenartiges Werk her, das in jeder Beziehung aus seiner persönlichen Veranlagung hervorgegangen ist.

Außerdem ist diese Madonna der Ausgangspunkt für eine Reihe von Entwürfen, welche in der „Madonna Solly" gipfeln, und welche im Entwurf Nr. 69 ihren Abschluß bekommen haben.

Zuerst hält die Madonna dem Kinde das Buch zum Lesen hin, ohne selber zu lesen; auch das Kind liest nicht, sondern sieht fragend zur Mutter in die Höhe. Die erforderliche zusammengesetzte Anordnung der Hände um das Buch wurde im ersten Entwurf vielfach überarbeitet (Nr. 65) und wurde dann vergrößert in den Händen des Kindes wiederholt (Nr. 66), dann, in noch größerem Maßstabe, in der Linken der Madonna zwei Mal gezeichnet (Nr. 67).

Die „Madonna Solly" nimmt das Buch in die Rechte; sie liest, und mit einer übermäßigen Anstrengung sieht das Kind in die Höhe und liest auch; die Linke dieser Madonna nimmt eine Bewegung vom Dreifigurenbilde in der Albertina wieder auf und hat auch den langen Daumen dieses Entwurfes.

Die Darstellung des lesenden Kindes ist auf Nr. 69 glücklicher als bei der „Madonna Solly"; als glücklichste Lösung des Kindes mit dem Buch wird Nr. 65 anzusehen sein, weil das Kind nicht liest, sondern die Mutter fragend ansieht.

Der schöne Mädchenkopf (68) ist eine sorgfältige Arbeit nach dem Leben und entspricht in den Größenverhältnissen ungefähr der „Madonna Solly".

Diese Handzeichnungen haben inbezug auf Reihenfolge und Echtheit eine sehr verschiedenartige Beurteilung gefunden.

Mr. Muntz setzt 65 in die florentiner Zeit und hält das Blatt für gleichzeitig mit 69; 65 ist aber durchaus peruginesk und hat sogar noch etwas von dem kindlichen Gesichtsausdruck der ersten Werke behalten. 69 ist nach den Formen der Hand, des Kinderkörpers und den Gewandfalten in Perugia entstanden, aber das Gesicht der Madonna und ihre ganze Haltung bekunden größere Reife, florentiner Art; das Mädchenhafte (68) hat sich in das Frauenhafte umgewandelt.

Crowe und Cavalcaselle rechnen 69 zu den Entwürfen

für die „Madonna Ansidei" — „obwohl die Zeichnung für das Gemälde nicht verwendet wurde"; eine etwas unsichere Art der Beweisführung. 69 kann mit keinem anderen Rechte für die „Madonna Ansidei" in Anspruch genommen werden, als daß alles Vorhergehende immer auf irgend eine Weise mit dem Nachfolgenden in Zusammenhang steht; eine Auffassung, welche allerdings bei keinem anderen Künstler mehr Berechtigung hat, wie bei Raffael.

Mr. Muntz setzt 65 in den Anfang der florentiner Zeit (S. 170) und bildet diesen Entwurf als zugehörig zur „Madonna del Granduca" ab; er erwähnt gleichzeitig 69 und redet von „la plus pure jeunesse de Raphael"; er beweist in jeder dieser Angaben, wie dunkel ihm die Entwickelung Raffaels ist.

Morelli betrachtete 65 als besonders bezeichnend für eine erste Arbeit Raffaels in Peruginos Werkstatt, während diese Madonna gerade den Beweis liefert, daß Raffaels Unabhängigkeit entschieden zum Durchbruch kam, nachdem er sich eine Zeit lang an die Formen der Schule gebunden hatte.

Weil Morelli daran gewöhnt war, ganz an Äußerlichkeiten hängen zu bleiben, deren Bedeutung auch gewiß nicht zu unterschätzen ist, sah er sich gezwungen, 69 für eine Arbeit Pintoricchios ansehen zu müssen.

Die stärksten Widersprüche treffen diese Nummer. Springer verglich 69 mit dem Dreifigurenbilde in der Albertina (62), welche in den Anfang der perusiner Zeit gehört; Springer wie Morelli hielten 69 für Vorstufen der „Madonna Solly", während es viel wahrscheinlicher ist, daß die Louvrezeichnung später als die Madonna entstand, weil sie zum reiferen Gesichtsausdruck der florentiner Madonnen hinüber leitet und in der Haltung des Kindes durch größere Einfachheit wahrer ist.

Ueber größere oder geringere Wahrscheinlichkeit kann

man bei diesen Zeitbestimmungen nicht hinaus kommen; um die künstlerische Entwicklung Raffaels verfolgen zu können, muß man sich aber doch ein Bild von der ungefähren Reihenfolge zu machen suchen.

18 Nr. 71.

Thronende Madonna mit zwei Heiligen.

Die Madonna sitzt in ganzer Figur auf einem mehrstufigen Throne unter einem Baldachin. Ihre Beine sind leicht nach rechts gerichtet, der rechte Fuß ist vorgesetzt; den Kopf wendet sie nach links; sie liest in einem Buche, das sie in der Rechten hält.

Das unbekleidete Kind sitzt auf ihrem rechten Schenkel nach rechts hin und wendet den Kopf nach links; es hat die Hände zum Gebet zusammengelegt und sieht ins Buch, den Blick wie das Kind der „Madonna Solly" nach oben schlagend.

Links steht der heilige Sebastian in ganzer Figur; er ist von vorne gesehen, die Linke ist nach rückwärts und unten, die Rechte ist nach oben an einen Baum gebunden. Das Gesicht nach rechts wendend, richtet er den schmachtenden Blick nach oben, der rechte Fuß ist etwas vorgesetzt; ein Schurz umgiebt die Hüften, in der rechten Seite steckt ein Pfeil. Dieser Sebastian kann im Gegensatz zu den Nummern 31—33 als perusinisch bezeichnet werden.

Rechts steht Rochus mit einem faltenreichen Mantel, seinen Kopf bedeckt ein phantastischer Hut, wie ihn manche Figuren Peruginos und Fiorenzo di Lorenzos tragen; im linken Arm hält er einen langen Stab, mit der Rechten hebt er das Gewand und zeigt die Pestbeule.

Federzeichnung über Silberstift.

Louvre, früher im Besitz von Mr. Timbal; Mr. Müntz 221; Crowe und Cavalcaselle I, 176. Abbildung 33 meiner Studien.

Die Haltung der Madonna ist etwas freier als die umbrischen Madonnen Raffaels zu sein pflegen, der Mantel ist ihr vom Haupte herabgesunken und läßt auch den Oberkörper unverhüllt. Die Gewandfalten und die Heiligen dagegen gehören in die frühere perusinische Thätigkeit. Zeichnerisch steht dieses Blatt der Madonna im Rund in Chatsworth am Nächsten (Nr. 63).

Morelli hielt diese schöne Zeichnung nicht für eigenhändig.

Nr. 72.

Thronende Madonna mit einem Heiligen. 19

Die Madonna sitzt in ganzer Figur auf einem mehrstufigen, reich geschmückten Throne unter einem Baldachin, sie wendet die Kniee nach rechts, und auch der vom Mantel verhüllte Kopf ist leicht nach rechts gesenkt.

Das unbekleidete Kind sitzt auf dem rechten Schenkel der Mutter nach rechts hin und hat die Rechte segnend erhoben. Mutter und Kind sehen den Beschauer an.

Links steht ein heiliger Mönch, nach Passavant Sankt Nikolaus von Tolentino, auf seiner Brust sieht man eine strahlende Sonne; er hält in der Rechten ein Kreuz, in der Linken ein Buch, das mit der Schriftfläche nach Außen gerichtet ist. Auf der rechten Seite fehlt eine entsprechende Figur.

Auch sind nur links die Säulen und Bögen einer architektonischen Einfassung des Thrones und der Ausblick in eine Landschaft gezeichnet. Der Entwurf ist oben durch ein Halbrund abgeschlossen.

Federzeichnung über Silberstift.

Städelsches Institut in Frankfurt; Passavant 276; Morelli, Berlin, S. 342. Springer I, 72; Nr. Muntz S. 221; Crowe und Cavalcaselle I, 176. Abbildung 34 meiner Studien.

Die Madonna ist ganz in der umbrischen Art Raffaels gehalten und bildet eine Vorstufe für die „Madonna Ansidei“;

sie knüpft in einzelnen Bewegungen an das Dreifigurenbild in der Albertina an; auch hat die Madonna Nr. 55 und die Madonna Nr. 60 verwandte Züge, die aber mehr auf die Eigenart des Künstlers zurückzuführen sind, als daß diese Zeichnungen als Vorarbeiten für die „Madonna Ansidei" anzusehen wären.

Die kleinen, lebensvollen Augen der Madonna sind schon bei früheren Anlässen hervorgehoben.

Springer spricht der Zeichnung wohl den umbrischen Schulcharakter zu, hält sie aber nicht für eigenhändig, während doch das Kind allein die Echtheit bezeugt und von keiner anderen Hand gemacht sein könnte, als der Raffaels; er allein wußte so viel Kindlichkeit und Geist mit einigen raschen Federzügen festzuhalten.

Im Gewande des Heiligen sind mit Kohle Aenderungen über der Federzeichnung gemacht. Die mit Silberstift gezogene Mittellinie und Eindrücke in dieselbe mit einer Zirkelspitze gewähren dem Sachverständigen Einblicke in die Schulregeln beim Aufbau des Ganzen.

Nr. 73.

20 Die Madonna und das Kind.

Die Madonna steht, ganz von vorne gesehen, hinter einer Brüstung und senkt den vom Mantel verhüllten Kopf leicht nach rechts. Beide Hände legt sie an das vor ihr stehende Kind, das die Rechte segnend erhoben hat und den wagerecht ausgestreckten linken Arm am Körper der Mutter ruhen läßt.

Federzeichnung über Silberstift.

Florenz, Uffizien, Braun 501. Von Passavant nicht erwähnt; Springer I, 319.

Das Blatt macht zunächst einen fremdartigen Eindruck, weil manches flüchtig ausgeführt ist und weil störende Zugaben von fremder Hand vorhanden sind: aus der fast er-

loschenen Brüstung, auf welcher das Kind steht, ist eine perspektivisch mißlungene Fensternische geworden; ursprünglich kann dieselbe nicht beabsichtigt gewesen sein, weil jetzt die Landschaft des Hintergrundes ins Innere eines Hauses verlegt ist. Auch die Cherubsköpfe mit den einfältigen Gesichtern sind von fremder Hand. Das Kind ist eine feine, eigenhändige Arbeit.

In der zeichnerischen Ausführung erinnert der Madonnenkopf an die Engelköpfe von 52 und 53.

In den Uffizien ist die Zeichnung aus ihrer früheren Umgebung fortgenommen; sie ist in einen ganz anderen Saal gewandert; man findet sie in Gesellschaft von zwei Federzeichnungen wieder, welche Luca della Robbia zugeschrieben werden.

Welche Anhaltspunkte man haben mag, nach Luca Handzeichnungen zu benennen — die Inschrift auf einem der Blätter ist aus späterer Zeit — so viel ist ohne Mühe zu erkennen, daß die beiden anderen Blätter untereinander so verschieden wie möglich sind; jedes derselben ist von einer anderen Hand.

Dasselbe läßt sich von dem raffaelschen Blatte sagen, keins der drei Blätter hat Beziehungen zum anderen, schwerlich auch zur Schule der Robbias.

Nr. 74.

Die Madonna und das Kind. 21

In einer ovalen Einfassung steht, ganz von vorne gesehen, die Madonna, bis zu den Knieen sichtbar; der verhüllte Kopf ist leicht nach links gesenkt. Mit dem linken Arm trägt sie das unbekleidete Kind, das den Körper der Mutter zuwendet und die Linke an den Busen der Mutter legt, über die linke Schulter zum Bilde herausschend. Die herabhän-

gende Rechte der Madonna steckt in einer Gewandfalte. Diesem Entwurfe steht die „Madonna del Granduca" am Nächsten.

Silberstiftzeichnung, sehr verwischt und von fremder Hand mit schwarzer Kreide aufgefrischt.

Florenz, Braun 517; von Passavant nicht erwähnt; Springer I, 93; Crowe und Cavalcaselle I, 195; ihr widersprechendes Urteil S. 194 und S. 212; Morelli, die Galerie Borghese, S. 59.

Nr. 75.

22 Madonnenkopf.

Auf einem in den Schulterlinien angedeuteten Körper, der nach links gerichtet ist, sitzt der gleichfalls nach links gerichtete, leicht gesenkte Kopf; das Gesicht sieht man im Zweidrittelprofil, der Blick ist gesenkt.

Den Kopf bedeckt ein Schleier, der um den Kopf haubenartig zusammengelegt ist, und der als durchscheinender Stoff auf die Stirn und die Schultern herabfällt. Das Haar ist, breit aufgerollt, sorgfältig geordnet und verdeckt das Ohr; im Nacken trennen sich kleine Löckchen von der Hauptmasse des Haares.

Silberstift auf grünlich getöntem Papier.

Lille, Braun 48; Passavant 381 spricht irrtümlicher Weise von schwarzer Kreide und giebt eine unrichtige Nummer des liller Katalogs an; liller Katalog 681.

Diese Zeichnung unterscheidet sich von allen anderen Madonnenentwürfen durch die malerisch wirkende Ausführung. Ein gewisser Zwang, der trotz der meisterlichen Ausführung auf dem Gesichte liegt und der Morelli veranlaßte, inbezug auf die Eigenhändigkeit zweifelhaft zu sein, beruht auf dem sichtlich hervortretenden Bemühen, neue Eindrücke zu verarbeiten, welche ganz besonders durch Werke Leonardos hervorgerufen sein müssen.

Die Gesichtszüge und der Übergang vom Halse zum Gesichte belebt ein mit großem Geschick ausgeführtes Spiel von Licht und Schatten, das nach den Vorschriften Leonardos gemacht ist und das derselbe auf der „Madonna vor der Felsgrotte" im Louvre höchst vollendet zur Anwendung gebracht hat.

Die lebensvolle Wirkung, welche auf dem wunderbaren Gemälde Leonardos erzielt wird, ist in der Zeichnung Raffaels durch die stark überarbeiteten Umrisse der Gesichtsformen beeinträchtigt; die Absichtlichkeit, mit welcher Licht im Schatten erstrebt wurde, erkennt man an den hell vom dunklen Fleische sich abhebenden, kurzen Haaren, welche von der Schläfe herabkommen.

Zarte Silberstiftköpfe mit stark überarbeiteten Umrißlinien hat Leonardo wiederholt gezeichnet, vergleiche den Mädchenkopf in Windsor (Leonardo-Werk des Herrn Dr. Müller-Walde Nr. 52), den Frauenkopf im Louvre (Braun 168) und den Kopf des Johannesknaben im Louvre (Braun 170). Vergleiche auch den Engelkopf in den Uffizien, Müller-Walde Nr. 8, mit einer dreifachen, äußeren Umrißlinie, deren endgültige Form allerdings der Art mit dem Engelkopf Verrocchios in den Uffizien (Brogi 1712) übereinstimmt, daß man fast an eine Überarbeitung von der Hand des Letzteren denken könnte. Daß der Engelkopf Verrocchios die Arbeit Leonardos veranlaßt hat (von der Gegenseite), ergiebt sich aus der ganzen Anlage.

Andere Hinweise auf Leonardo ergeben sich für Raffaels Madonnenkopf aus der Art, wie das niedergeschlagene Augenlid gebildet ist; es tritt an seinem unteren Rande stärker hervor, es ist voller und schwerer, als gewöhnlich. Die Schüler Leonardos übertreiben das, dadurch unterscheidet sich, außer in vielen anderen Punkten, die londoner Wiederholung der „Madonna vor der Felsgrotte" von dem Urbild; geradezu geschwollen

sind die Lider einer Madonna von Francesco Neapolitano in der Brera.

Das vollere, merklich vor dem Augapfel vorspringende Lid hat auch dieser Madonnenkopf, es ist am rechten Auge am deutlichsten zu erkennen; vergleiche die Madonna Nr. 68 und das linke Auge (das rechte ist verdorben) der „Madonna mit dem Granatapfel", Nr 64. Vergleiche auch den schönen Mädchenkopf fast im Profil nach links von Leonardo, in Windsor, mit den stark überarbeiteten Gesichtslinien (Müller-Walde Nr. 52).

Ferner kennt man von Leonardos Zeichnungen her dessen Art vor der Iris in der vorderen Kammer des Auges ein zurückgestrahltes Licht wirken zu lassen, das den Ausdruck außerordentlich belebt, und das auf kleineren Arbeiten durch eine helle Iris ersetzt wird. Zu vergleichen ist hierüber der Kinderkopf im Louvre, Braun 170, das männliche Bildnis in der Ambrosiana, Braun 104 und der Männerkopf im Louvre, Braun 195, dessen Echtheit allerdings anfechtbar ist; ferner der Frauenkopf im Louvre, Braun 168; die Apostelfigur in der Albertina, Braun 94; der Greisenkopf im Louvre, Braun 175; der Ritter aus der Sammlung Malcolm, Braun 42 und Anderes.

Diese Beleuchtung der Iris hat Raffael für das Brustbild eines bärtigen Mannes, Nr. 9, wirkungsvoll verwertet.

Auf dem Madonnenkopf in Lille wird man bemerken, daß die Iris mit der punktförmigen Pupille in der Mitte den hellsten Teil innerhalb der schmalen Lidspalte des linken Auges bildet.

Schließlich ist der Einfluß Leonardos an den tieferen Einziehungen der Wange neben den Mundwinkeln nachweisbar, welche dem Munde der Mona Lisa einen freundlichen Ausdruck verleihen, ohne daß derselbe wirklich zum Lächeln eingestellt wäre. Zu vergleichen ist hierin auch die heilige

Anna von Leonardos „Madonna Selbdritt“ im Louvre und die Rötelzeichnung zu diesem Gemälde in Venedig (Braun 40).

Die Absichtlichkeit, mit welcher Raffael eine ähnliche Wirkung zu erzielen sucht, ist unverkennbar; dieselbe tritt anders und deutlicher hervor, als auf dem Madonnenkopf Nr. 68, wo der Mund durch eine ungleiche Ausführung der Einziehung in den Winkeln etwas verzogen ist.

Noch kann die hohe Stirn als eine der „Madonna vor der Felsgrotte“ verwandte Bildung hervorgehoben werden; man kennt den breiten, eckig abschließenden Scheitel der perusiner Madonnenentwürfe: hier ist derselbe schmal und schließt in einer gebogenen Linie ab, wie sie ganz ähnlich auf der „Madonna vor der Felsgrotte“ im Louvre zu finden ist.

Sollte dies Gemälde wirklich in eine spätere Zeit fallen, und während Leonardos Aufenthalt in Rom (1514) entstanden sein, die Beziehungen zwischen Raffaels Werken und den Kunstmitteln Leonardos würden um so mehr die Vertrautheit bezeugen, mit welcher Raffael sich in die Weise Leonardos hineingearbeitet hatte, je weniger das Übereinstimmende auf ein einzelnes Vorbild zurückgeführt werden kann.

Vielleicht läßt aber die Verwandtschaft zwischen Werken Raffaels und der „Madonna vor der Felsgrotte“ eher auf eine frühere Entstehungszeit der letzteren schließen (vergl. Abschnitt 7).

In der Anordnung der Haare und in der Anordnung des Schleiers ist Raffael bei seiner urbinatischen Gewohnheit geblieben.

Dieser Madonnenentwurf Raffaels ist im Gesicht der „Madonna mit dem Stieglitz“ in den Uffizien am Deutlichsten wiederzuerkennen, das Mädchenhafte der früheren Zeit geht ins Frauenhafte der florentiner Madonnen über. Von jeher sind die „Madonna mit dem Stieglitz“ und die verwandten Darstellungen „Madonna im Grünen“ und „Die schöne Gärt-

nerin" als Früchte der in Florenz gewonnenen Eindrücke angesehen.

Nr. 76.

23 Die Madonna, das Kind und Johannes.

Die Madonna, von vorne gesehen, sitzt in ganzer Figur, leicht vornüber gebeugt, nach rechts hin; der Kopf ist leicht nach links gesenkt; sie sieht auf das Kind herab. Ihre linke Hand ruht am Rücken des zwischen ihren Knieen stehenden, unbekleideten Kindes, mit der Rechten hält sie auf ihrem rechten Schenkel ein aufgeschlagenes Buch, in welchem das Kind liest.

Dasselbe ist ganz von vorne gesehen und wendet den Kopf nach links ins Profil, mit der erhobenen Rechten das Buch berührend; der linke Arm liegt am Körper; der rechte Fuß steht auf dem rechten Fuße der Mutter.

Links steht der Knabe Johannes im Profil nach rechts.

Federzeichnung über Silberstift.

Oxford, Braun 25; Passavant 485; Robinson 49; Morelli, Berlin S. 275.

Johannes ist ohne inneren Zusammenhang mit der Hauptgruppe geblieben; auf der nahe verwandten „Madonna mit dem Stieglitz" in den Uffizien bildet ein Vogel das Bindeglied zwischen den Kindern, deren Stellung entsprechend geändert wurde.

Ein schwungvoller Linienzug geht von der vorgestreckten, linken Fußspitze bis in den Kopf der Madonna, ihm entspricht die freie, ungebundene Federführung. Der Körper der Madonna ist durch die Gewänder sichtbar gemacht.

Der von Crowe und Cavalcaselle I, 204 erwähnte Entwurf für die „Madonna mit dem Stieglitz" in Chatsworth ist ein sehr zweifelhaftes Blatt, weist aber vielleicht auf eine verlorene Zeichnung hin: auf der erhobenen Linken des Kin-

des erhebt sich ein Vogel zum Fliegen und das Kind sieht ihm nach. Die Ausführung ist wohl in der Art Raffaels, aber viele Verzeichnungen sprechen gegen die Eigenhändigkeit.

Nr. 77.

Die Madonna, das Kind und Johannes. 24

Die Madonna sitzt und richtet den Unterkörper ganz, den Oberkörper zu zwei Dritteilen nach rechts und den Kopf so, daß man das volle Gesicht sieht. Sie richtet den Blick nach links und abwärts und sieht auf den daselbst knieenden Johannesknaben herab. Mit beiden Händen hält sie das vor ihr stehende Kind, das mit erhobenen Händen auf Johannes zuschreitet.

Alle Figuren sind unbekleidet. Kopf und Büste der Madonna sind mit Sepia auf das Sorgfältigste geformt, das Übrige ist mit dem Pinsel nur umrissen; an den Füßen und am Körper des Johannes ist die Vorzeichnung in Silberstift an mehreren Stellen unverändert stehen geblieben.

In der linken Ecke, oben, ist der Körper einer Frau in größerem Maßstabe als das Übrige gezeichnet, außerdem ist ihre rechte Hand und ein Kinderkopf flüchtig ausgeführt.

Sepiamalerei über Silberstift; die Zugaben oben, links sind (von fremder Hand?) mit Rötel gemacht.

Oxford, Braun 17; Passavant 481; Robinson 33; Springer I, 105; Crowe und Cavalcaselle I, 206; Morelli, Berlin, S. 273.

Passavant hielt die Sepiamalerei dieser Vorstufe für die „Madonna im Grünen" für Schülerarbeit, aber sicherlich mit Unrecht; die Ausführung gerade der Überarbeitung mit Sepia ist meisterhaft im Licht wie im Schatten und im Halbschatten; ebenso ist der sinnige Gesichtsausdruck der Madonna. Springer führt diesen Madonnenentwurf auf Leonardo zurück.

Nr. 78.

25 Die Madonna mit dem Kinde.
Die Madonna mit dem Kinde und Johannes.

Vier verschiedene, mit flüchtiger Feder hingesetzte Madonnenentwürfe in der Art der „Madonna im Grünen"; einmal ist der Oberkörper des Kindes allein gezeichnet.

Federzeichnungen über Silberstift. Auf der Rückseite findet man zwei Reihen von Madonnentwürfen.

Albertina, Braun 161. Passavant 189.

Von zweien dieser Gruppen giebt es eine Wiederholung, in den Uffizien, Braun 520, eine Fälschung, welche Passavant nicht erwähnt.

Nr. 79.

26 Die Madonna mit dem Kinde und Johannes.

Ein Entwurf für die „Madonna im Grünen" nebst einer fünffachen Wiederholung des Johannes und einer einmaligen Wiederholung des Kindes.

Federzeichnungen, Rückseite der vorigen Nummer.

Albertina, Braun 157. Passavant 189.

Nr. 80.

27 Die Madonna, das Kind und Johannes.
Die Madonna und das Kind.

Ein Entwurf für die „Madonna im Grünen", eine Wiederholung des Johannes und eine Wiederholung beider Kinder; in der Mitte ein sitzendes Kind ohne Kopf und ganz links ein stehendes Kind in schwach sichtbaren Umrissen; links oben eine rechte Kinderhand.

Von der schmalen Seite gesehen ist auf dieser Zeichnung noch eine zweite Madonna vorhanden, welche sitzt, und welche das auf ihrem linken Schenkel stehende Kind mit beiden Händen

hält, ihr Kopf ist in zwei verschiedenen Stellungen gezeichnet.

Federzeichnungen; wie die vorige Nummer Rückseite der Nummer 78.

Albertina, Braun 156. Passavant 189.

Crowe und Cavalcaselle I, 205 ff., 288, werfen mit diesen lebensvollen und ganz eigenartigen Werken Raffaels das venezianische Skizzenbuch und Einflüße der Antike durcheinander, die alle drei jedes eine Welt für sich bilden und untereinander nichts Gemeinsames haben, als daß sie aus dem künstlerischen Schöpfungstriebe der Menschen hervorgegangen sind.

Nr. 81. 28

Die Madonna, das Kind und Johannes.

Ein Entwurf für die „schöne Gärtnerin" im Louvre. Die Madonna sitzt bekleidet in ganzer Figur, nach links hin, auf einem Steinwürfel; sie wendet den ganz von vorne gesehenen Kopf nach rechts, auf den kleinen Johannes herabsehend, der, Laub im Haar, rechts knieet und ein Hündchen hält.

Die Rechte der Madonna ist unsichtbar: sie liegt am Rücken des Kindes; die Rechte der „schönen Gärtnerin" kommt an der rechten Schulter des Kindes zum Vorschein.

Die Linke der Madonna, in deren Schooß ein Buch liegt, ruht auf ihrem linken Schenkel und hält den ausgestreckten linken Arm des Kindes, den es ihr entgegenstreckt.

Das Kind steht links zwischen den Knieen der Madonna und macht eine Bewegung, als wollte es sich hinter dem linken Bein der Mutter verstecken; es sieht auf das von Johannes gebrachte Hündchen herab und scheint einer Bewegung der Furcht nachzugeben, welche in liebenswürdigster Weise zur Darstellung kommt.

Quadrierte Federzeichnung aus der Sammlung M. C. Timbal in Paris; abgedruckt von Mr. Muntz S. 92; Passa-

vant II, 537. Das Blatt konnte nur in der Vervielfältigung verglichen werden.

Auf der „schönen Gärtnerin" ist der Hund des Johannes fortgeblieben; die Anordnung der Figuren erfährt deshalb Veränderungen, und es fehlt eine verbindende Beziehung zwischen den drei Figuren, da die Madonna und das Kind sich ansehen, und Johannes nur Zuschauer ist.

Eine Wiederholung dieser Zeichnung befindet sich unter der Bezeichnung Timoteo Viti im Besitze des Herzogs von Aumale (Braun 126; vergl. Passavant II, S. 478a), auf welche sich Morellis abfälliges Urteil (Berlin, S. 210, Anmerkung) bezieht; vergleiche die Anmerkung zu Seite 358; Springer I, 108; gazette des beaux arts XII, 168; Crowe und Cavalcaselle I, 287.

In der Wiederholung findet man eine Nachahmung von Raffaels Art zu zeichnen, die aber mit großen Schwächen in der Wiedergabe des Einzelnen verbunden ist; dazu willkürliche Änderungen. Das Ganze ist ein Zerrbild der Zeichnung Timbal. Vergleiche Nr. 112.

Nr. 82.

Das Kind der schönen Gärtnerin.

In derselben Stellung wie auf dem Gemälde steht das Kind allein da; es ist in einer Größe von fast 25 Zentimetern gezeichnet. Der auf den mütterlichen Fuß gesetzte linke Fuß des Kindes ist vier Mal in verschiedener Größe wiederholt.

Federzeichnung über Silberstift.

Oxford, Braun 214; Passavant 457; Robinson 50.

Nr. 83.

Die Madonna mit dem Kinde; einzelne Kinder.

29 Ein Schlafender. Ein Kinderrücken.

Rechts ist ein Entwurf für eine Madonna, welche das

aufrecht stehende, segnende Kind auf ihrem Schooße hält. Darüber ist das Kind allein zwei Mal wiederholt.

Sodann ist rechts noch eine nach rechts knieende Madonna vorhanden, welche sich nach links hinüberwendet, und auf welche das Kind zuschreitet; der Kopf dieser Madonna ist ganz rechts für sich wiederholt. Ferner, auf der linken Hälfte des Blattes, sechs flüchtige Madonnen- und Kinderentwürfe um einen schlafenden Mann in der Zeittracht herum. In der Mitte des Blattes erkennt man einen Kinderrücken, der mit unbestimmtem Federzuge leicht umrissen ist; oben links ist ein Kinderrücken genauer durchgeführt, eine Wiederholung desselben in größerem Maßstabe ist unbestimmt in den Formen und scheint nicht von Raffaels Hand zu sein; vergleiche Nr. 32.

Federzeichnungen. Rückseite von Nr. 117.

Albertina, Braun 159; Passavant 190.

Nr. 84.

Die Madonna mit dem Kinde in zwei Darstellungen. Die Madonna mit dem Kinde und Johannes. Das Kind allein. 30

Die Madonna sitzt, sie ist von vorne gesehen und richtet ihre bis zur Hälfte der Unterschenkel sichtbaren Beine nach rechts; den Kopf neigt sie nach links und lehnt ihre Wange an die Stirn des Kindes, das, von vorne gesehen, auf ihrem rechten Schenkel eine schreitende Bewegung nach vorne macht und sich liebkosend zur Mutter umwendet. Mit der Rechten hält dieselbe ein Buch nach Art der „Madonna Colonna" in Berlin. Ihre Körperlinien sind in das Gewand hineingezeichnet.

Die zweite Madonna sitzt nach rechts hin und hält mit beiden Händen das auf ihrem linken Schenkel stehende Kind. Beide sehen nach links auf Johannes herab, der in halber Figur gezeichnet ist und einen Vogel an die Brust drückt.

Hintergrund Landschaft. Ein längliches Viereck, das unter der Mitte quer geteilt ist, faßt die Gruppe ein.

Eine weitere Madonna mit dem Kinde in kleinem Maßstabe, welche nach links hin sitzt, und ein stehendes Kind sieht man von der schmalen Seite des Blattes.

Federzeichnung. Rückseite von Nr. 29.

Albertina, Braun 153; Passavant 188; Crowe und Cavalcaselle I, 213.

Nr. 85.

31 ### Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna steht hinter einer Brüstung und ist ganz von vorne gesehen; der Körper ist leicht nach rechts gewendet, der Kopf ist leicht nach links gesenkt; sie schlägt die Augen nieder und sieht in das aufgeschlagene Buch, das sie in der Rechten hält. Sie ist bekleidet, vom Kopfe fällt ein Schleier herab; der Mantel ist herabgesunken und bildet über der rechten Hüfte ungewöhnliche, trichterförmige Falten, wie sie übrigens in kleinerem Maßstabe im Mantel des Johannes der „Madonna terranuova" vorkommen.

Das unbekleidete Kind steht auf der Brüstung und schreitet von rechtsher auf das Buch zu, das es mit beiden Händen faßt; an seinem Rücken liegt die Linke der Madonna.

Die rechte Hand der Madonna, welche das Buch hält, ist in der Verkürzung verfehlt; außerdem hat die Madonnenfigur durch Abreiben gelitten, namentlich im Gesicht.

Man kann betreffs der Eigenhändigkeit bei der Madonna unsicher sein, aber das Kind ist durch lebensvolle Haltung und ebensolche Haarbehandlung ausgezeichnet.

Quadrierte Federzeichnung über eine Vorzeichnung. Höhe 16, Breite 12 Zentimeter in viereckiger Form.

Chatsworth, von Braun nicht vervielfältigt.

Nr. 86.

Die Madonna mit dem Kinde und eine männliche Figur. Die Madonna mit dem Kinde. 32

Unter einer halbkreisförmigen Linie sitzt rechts die Madonna nach links hin, deren Kopf und Hals am deutlichsten hervortreten; an ihr rechtes Bein lehnt sich das vor ihr stehende unbekleidete Kind, das beide Hände der Mutter entgegenstreckt und sich nach einem Manne umsieht, der, auf einen Stock gestützt, von links herankommt. Derselbe beugt sich zu dem Kinde herab und berührt dessen Gesicht leicht mit der Rechten.

Darunter ist ein zweiter Madonnenentwurf, eine Ergänzung des ersten; oben sieht die Madonna nach abwärts, hier hat sie zwei Köpfe und sieht das eine Mal zu dem Manne hinauf, das andere Mal ist der Kopf gesenkt.

Der linke Arm der Madonna liegt auf ihrem Schenkel, das Kind nimmt eine ähnliche Stellung ein, wie oben.

Federzeichnung.

Rom. Vatikanische Bibliothek. Nicht veröffentlicht, von Passavant nicht erwähnt.

Ein verdorbenes, durchriebenes, zerschnittenes und wieder geklebtes Blatt, das dennoch voll eigenartigen Reizes ist. Der Hauptgruppe liegt ein der „Madonna unter dem Palmbaum" verwandter Gedanke zu Grunde; doch ist die männliche Figur auch im Joseph der „Madonna mit dem Lamm" in Madrid wieder zu erkennen.

Die erste Handzeichnung Raffaels, welche bis jetzt in Rom nachweisbar war.

Nr. 87.

Die Madonna mit dem Kinde. 33

Die Madonna ist in ganzer Figur sitzend und in voller Gewandung dargestellt; sie ist von vorne gesehen und macht

mit dem Körper eine leichte Wendung nach links, das Gesicht steht fast im Profil nach links. Sie hält das Kind mit der Rechten, die Linke faßt mit dem Mittelfinger in eine Schlinge, welche der um den Körper des Kindes liegende Schleier bildet.

Das Kind sitzt unbekleidet auf dem linken Schenkel der Madonna und wendet sich in lebhafter Bewegung nach links herüber, beide Arme nach links ausstreckend.

In einem größeren Maßstabe ist oben links der Kopf eines nach abwärts blickenden Kahlkopfes gezeichnet, der an Leonardos Greisenkopf mit dem ausgeprägten Profil (vergl. Nummer 129 und 130) auch durch den umgebogenen, oberen Rand des Ohres erinnert.

Entwurf für die „Madonna unter dem Palmbaum" im Besitz von Lord Ellesmere in London.

Silberstift, quadriert.

Louvre, Braun 259; Passavant 328.

Nr. 88.

31 **Die Madonna mit dem Kinde.**

Die Madonna sitzt, von der rechten Seite gesehen, nach rechts hin und senkt den Kopf nach links herüber, den Blick nach links richtend; sie hält mit beiden Händen das unbekleidete Kind, um dessen Brust ein Tuch geschlagen ist.

Das Kind steht, der Mutter zugewendet, auf deren linkem Schenkel und lehnt sich mit dem Oberkörper gegen ihre Brust, beide Hände an ihren rechten Busen legend; es sieht in dieselbe Richtung wie die Mutter, nach links.

Federzeichnung über Silberstift; doch nur der Oberkörper der Madonna und das Kind sind mit der Feder gezeichnet, das Übrige ist unsichtbar geworden.

Oxford, Braun 22; Passavant 488; Robinson 45.

Crowe und Cavalcaselle I, 194 und 213; von Morelli,

Berlin S. 346, mit Abbildung für unecht erklärt, gegen Mr. Muntz. Von Springer I, 95 als besonders wertvoll hervorgehoben. Die „Madonna Tempi" in München steht diesem Entwurf am nächsten.

Nr. 89.

Die Madonna mit dem Kinde und Johannes. 35

Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna ist sitzend dargestellt und wird von vorne gesehen; ihre Beine sind nach rechts hin gewendet; ihr Gesicht ist im Dreiviertelprofil nach links gerichtet; der Blick ist nach abwärts Johannes zugewendet, der mit erhobener Rechten von links heranschreitet.

Das Kind sitzt auf dem linken Schenkel der Mutter nach links hin; es wendet den Oberkörper der Mutter zu und legt die Linke an deren rechten Busen; über den linken Arm hin sieht es auf Johannes herab. Alle Figuren sind ganz unbekleidet.

In kleinerem Maßstabe sitzt oben, rechts, eine zweite Madonna, deren Kopf nach links, deren Beine nach rechts gewendet sind; sie liest in einem Buche, das sie mit der Rechten hält.

Zwischen ihren Knieen steht das unbekleidete Kind, das von vorne gesehen wird, und das den Oberkörper nach links herüberwendet; das Gesicht steht im Profil nach links, die Rechte streckt es nach dem Buche der Mutter aus. Letztere ist bekleidet, aber so, daß die Formen des Körpers deutlich hervortreten.

Flüchtige Federzeichnungen über einer Vorzeichnung.

Oxford, christchurch college, Grosvenor company 9; von Passavant nicht erwähnt.

Eine zweite Madonna in christchurch college, welche sitzend das Kind mit beiden Händen faßt, während das Kind

sich an die Madonna anschmiegt, kann nur aus dem Gedächtnis als vorhanden erwähnt werden.

Nr. 90.

36 **Die Madonna mit dem Kinde.**

Die Madonna sitzt auf ihren untergeschlagenen Beinen nach rechts hin; das rechte Bein ist ganz von der Seite, der Oberkörper ist im Zweidrittelprofil gesehen, und das Gesicht sieht man ganz von vorne; mit der Rechten hält sie dem Kinde ein aufgeschlagenes Buch hin, in welchem sie liest; der Hinterkopf ist mit einer Haube bedeckt.

Das unbekleidete Kind sitzt, lebhaft bewegt, auf dem rechten Schenkel der Mutter, mit dem Oberkörper wendet es sich nach links, greift mit beiden Händen nach dem Buche und sieht zur Mutter in die Höhe.

Diese Anordnung ist drei Mal in immer veränderter Haltung des Kindes wiederholt.

Von der schmalen Seite des Blattes sieht man die Säulen und Bögen eines architektonischen Entwurfs.

Silberstift, der fast erloschen ist, auf rosa Grund. Rückseite der folgenden Nummer.

Lille, Braun 54; Passavant 379; liller Katalog 730; Crowe und Cavalcaselle II, 132; Springer I, 88.

Es ist nicht leicht, diesem und den verwandten Entwürfen für eine Madonna mit untergeschlagenen Beinen (siehe die folgenden Nummern) im Werke Raffaels eine sichere Stelle anzuweisen. Der Ausdruck des Madonnengesichtes ist sehr kindlich, die Beurteilung wird durch die Kleinheit der Figuren und die verwischten Linien noch mehr erschwert.

Ein Vergleich mit der Madonna im Viereck (Nr. 64) läßt aber doch den Unterschied von der frühen perusiner Zeit hervortreten; namentlich ist es das Kind, welches durch den Gesichtsausdruck, den schlanken Körper- und die freie Be-

herrschung mannigfach bewegter Gliedmaßen den gereiften, selbständigen Künstler verrät.

Ob diese Zeichnungen in die florentiner oder in die römische Zeit fallen, ist noch schwieriger zu entscheiden. Wenn diese und die folgenden Madonnenentwürfe mit den hier eingeordneten Kinderentwürfen wirklich gleichzeitig sind, würde auf die römische Zeit zu schließen sein, denn diese Kinder stehen der „Madonna Bridgewater" und der angeblich verschollenen, wahrscheinlich von Raffael nie gemalten „Madonna von Loretto" sehr nahe; wenn die Federzeichnung in der Albertina Nr. 95 gleichzeitig mit diesen Silberstiftzeichnungen wäre, würde dieselbe durch den großartigen Federzug gleichfalls in die römische Zeit verweisen; diese Federzeichnung ist den meisterhaften Entwürfen für einzelne Figuren der „Disputa" und der „Schule von Athen" verwandt.

Die „Madonna mit der Nelke" (Madonna Aldobrandini, Madonna Garvagh) in der londoner Nazionalgalerie steht diesen Entwürfen am nächsten, doch scheint kein eigenhändiges Gemälde der Art vorhanden oder erhalten zu sein.

Nr. 91.

Die Madonna mit dem Kinde. 37

Die von einem durchsichtigen Schleier verhüllte Madonna sitzt mit untergeschlagenen Beinen nach rechts hin und wendet das volle Gesicht dem Beschauer zu; mit der Rechten stützt sie sich auf den Erdboden und gewährt dadurch dem rechten Fuße des Kindes eine Unterlage; mit der Linken hält sie den erhobenen linken Arm des Kindes.

Das Kind sitzt, lebhaft bewegt, nach rechts hin auf dem rechten Schenkel der Mutter; es ist von vorne gesehen und wendet den Kopf nach links und rückwärts, zur Mutter hinaufsehend; die Rechte greift nach der Linken der Mutter, welche den erhobenen linken Arm des Kindes stützt.

Mit der Pinselspitze und Sepia in den Umrissen über einer Vorzeichnung hingeworfen; die einzige Zeichnung der Art, welche bekannt ist. Rückseite der vorigen Nummer.

Lille, Braun 74; Passavant 379; liller Katalog 739.

Nr. 92.

38 Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna sitzt nach rechts hin auf den untergeschlagenen Beinen; ihr Gesicht ist ganz von vorne gesehen; sie sieht auf das Kind herab. Den Kopf bedeckt eine Haube.

Das Kind steht in ihrem rechten Arm vor ihr auf dem rechten Beine und setzt den erhobenen linken Fuß in die rechte Hand der Mutter. Die Linke der Madonna liegt am Rücken des Kindes, dessen übriger Körper nicht bestimmt angegeben ist.

Der linke Arm der Madonna ist mit einer veränderten Haltung des Unterarmes wiederholt.

Silberstift auf rötlich getöntem Papier.

Lille, Braun 77; Passavant unter 380; liller Katalog 694; Crowe und Cavalcaselle II, 104.

Das Blatt hat sehr gelitten und ist im Gesicht der Madonna wie verschrammt und mit schwarzen Punkten durchsetzt; die gesuchte Stellung des Kindes, der unvollendet gebliebene Körper desselben erregen Zweifel, aber nach der Gewandbehandlung zu urteilen müßte die Zeichnung echt sein. Vielleicht ist nur der wiederholte, linke Arm der Madonna von des Meisters Hand.

Nr. 93.

Das liegende, lebhaft bewegte Kind allein.

In zehnfacher Wiederholung und in wechselnder Stellung ist das quer liegende Kind dargestellt, das den Oberkörper

an einem Kissen oder einem wolkenartigen Gebilde aufrichtet; die Arme sind verschränkt, aufgestützt oder erhoben.

Silberstift auf rosa getöntem Grunde, der einen Stich ins Gelbliche hat.

Britisches Museum, Braun 82; Passavant 445; Crowe und Cavalcaselle II, 87 in der Anmerkung zweifeln an der Echtheit dieses Blattes; es wäre nicht unmöglich, daß z. B. das zweite Kind von unten, in der Mitte liegend, von fremder Hand hinzugefügt wäre.

Nr. 94.

Das liegende, lebhaft bewegte Kind allein.

In wechselvollen Stellungen, von denen eine für die „Madonna von Loretto" verwertet sein könnte, ist das Kind fünf Mal ganz oder teilweise gezeichnet und zwar in größerem Maßstabe, als auf der vorigen Nummer.

Von der breiten Seite gesehen kommt eine Nische mit Figuren zum Vorschein, deren architektonische Form Michelangelos sixtinischer Decke entnommen sein könnte; doch ist eine Figurengruppe, wie sie in der Zeichnung flüchtig angedeutet ist, auf dem genannten Fresko nicht vorhanden.

Silberstift auf rötlich getöntem Papier.

Lille, Braun 76; Passavant unter 380; liller Katalog 696. Crowe und Cavalcaselle II, 87.

Auf diesem Blatte geht Eigenhändiges und nicht Eigenhändiges neben einander her, namentlich die Mittelfiguren sind ohne innern Halt; man könnte glauben, daß Raffael an allen Figuren das Gute als Ueberarbeitung eines Schülerentwurfes gemacht habe.

Nr. 95.

Die Madonna mit dem Kinde. 39

Die Madonna hockt an der Erde, ihr Oberkörper ist

fast von vorne gesehen, die Kniee sind nach rechts gerichtet, der Kopf steht fast im Profil nach links; sie liest in einem Buche, das sie mit der Rechten hält.

Zwischen ihren Knieen steht das unbekleidete Kind; es ist ganz von vorne gesehen und wendet sich mit dem Oberkörper nach links hinüber, mit der Rechten nach dem Buche hinauflangend, mit der Linken sich auf das rechte Knie der Mutter aufstützend.

Zwei Cherubsköpfe rechts und links und eine Landschaft im Hintergrunde sind flüchtig angedeutet.

Federzeichnung über Silberstift. Rückseite von Nr. 163. Albertina, Braun 151; Passavant 187.

Diese kühn mit breiter Feder, wie in fliegender Eile hingeworfene Madonna ist ohne Grund als von Michelangelos Madonnenbild beeinflußt angesehen (Springer I, 89), ein Werk übrigens, das Raffael in Florenz sicherlich kennen gelernt hatte. Diese Zeichnung ist vielmehr rein raffaelisch, und zwar ist sie mit der freien Hand ausgeführt, welche in Rom den Höhepunkt von Raffaels Thätigkeit bezeichnet; auch in der Anordnung der Gliedmaßen ist kein Zusammenhang mit Michelangelos Gemälde erkennbar.

Ebenso wenig ist es berechtigt, das großartige Blatt als Vorstufe für die zahme „Madonna im Grünen" anzusehen, wie Crowe und Cavalcaselle vorschlagen.

Nr. 96.

40 Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna sitzt in ganzer Figur und von vorne gesehen in einer Landschaft, ihr Oberkörper ist nach rechts, ihr Kopf nach links gewendet; die Kniee sind nach links, die Füße sind wieder nach rechts gerichtet. Sie sieht auf das Kind herab, das unbekleidet nach rechts hin auf ihrem rechten Schenkel sitzt; es greift mit der Linken nach oben in

den Kleidersaum der Madonna und legt die Rechte an deren Busen; es hat getrunken und dreht den Kopf nach dem Beschauer um.

Die linke Hand der Madonna ruht über ihrem rechten Busen, mit der Rechten sucht sie den Kopf des Kindes zu sich herum zu drehen.

Über einer Vorzeichnung mit dem Pinsel und Sepia umrissen und in den Figuren wie in einem Teile der Landschaft sorgfältig in Sepia ausgeführt.

Das Blatt hat sehr gelitten, ist aufgebessert, ist aber immer noch besonders wertvoll durch die Malerei in Sepia wie durch die lebendige Darstellung zusammengesetzter Motive.

Louvre. Braun 260; Passavant 326; Crowe und Cavalcaselle I, 295.

Nr. 97.

Die Madonna mit dem Kinde. 41

Die Madonna sitzt, etwas nach rechts hinüber gelehnt, in ganzer Figur in einer Landschaft; der Oberkörper ist von vorne gesehen, die Kniee sind nach links gerichtet, der rechte Fuß ist über den linken geschlagen, wodurch die Gewandfalten unten die Richtung nach rechts bekommen.

Die Madonna neigt den Kopf nach links dem Kinde zu, auf das sie herabsieht. Das Kind sitzt auf einem Kissen und auf ihrem rechten Schenkel nach rechts hin; es legt die Rechte an den rechten Busen der Mutter; es hat getrunken und sieht über die rechte Schulter weg zum Bilde heraus.

Die Madonna legt die Linke an den Busen, an welchem das Kind getrunken hat.

Links steht ein anbetender Engel; die Köpfe zwischen dem Engel und der Madonna und die zusammenhanglosen Formen und Striche in der Luft werden Zugaben von fremder Hand sein. Daß eine fremde Hand mitgewirkt hat, sieht

man an dem rechts angeklebten Rande, der in einem anderen Rot getönt ist und durch ergänzende Federstriche mit dem Hauptblatte verbunden wurde.

Federzeichnung auf rötlichem Grunde.

Albertina, Braun 150; Passavant 192.

Es ist unerklärlich, durch welche Gedankenverbindung Passavant veranlaßt wurde, diese ganz und ausschließlich raffaelische Zeichnung für ein Werk des Timoteo Viti zu halten; noch bemerkenswerter ist es, daß Crowe und Cavalcaselle I, 295 dieselbe Vermutung aussprechen. Nur so viel kann man zugeben, daß alles außer der Madonna zweifelhaft ist.

Nr. 98.

42 Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna sitzt nach links hin und ist bis zu den Knieen sichtbar; der Kopf ist leicht nach rechts gehoben, so daß das volle Gesicht dem Beschauer zugewendet ist, den sie verschämt ansieht.

Das nackte Kind sitzt auf ihrem linken Schenkel nach rechts hin, es wendet den Oberkörper der rechten Seite der Mutter zu und lehnt den Kopf nach rückwärts, über seine rechte Schulter zum Bilde herausschend; seine Rechte liegt über dem linken Busen der Mutter und mit dem linken Ellenbogen lehnt es sich gegen deren rechten Vorderarm.

Die Rechte der Madonna hält das Kind über dessen rechter Hüfte, ihre Linke liegt in ihrem Schooß.

Federzeichnung.

Florenz, Braun 504; Passavant 118.

Nr. 99.

43 Die Madonna mit dem Kinde und Johannes.

Die Madonna ist von vorne gesehen; sie sitzt in ganzer Figur nach rechts hin und beugt sich nach rechts über das

Kind herab; sie hält dasselbe auf ihrem rechten Schenkel mit der Rechten, während das Kind das linke Bein über das linke Knie der Mutter legt.

Das Kind greift mit beiden Händen nach einem Tier (Hund oder Lamm), das ihm Johannes bringt; derselbe tritt, schwer an dem Tier tragend, von rechts heran.

Federzeichnung.

Florenz, Braun 515; Passavant 117; Crowe und Cavalcaselle I, 268, erkennen in dieser Zeichnung den Einfluß des Leonardo; sie ist in den Uffizien ohne Grund mit einem Fragezeichen versehen.

Nr. 100. 44

Die Madonna, das Kind und Johannes.

Die Madonna, fast bis zu den Knieen sichtbar, sitzt nach links hin und wendet den nach links gesenkten Kopf nach rechts, auf den kleinen Johannes herabsehend, der von rechts herantritt und dem Kinde in der erhobenen Linken etwas darreicht. Johannes ist in halber Figur gezeichnet.

Das Kind sitzt auf dem rechten Schenkel der Mutter nach rechts herüber, lehnt den Kopf an ihre rechte Brust und streckt die Linke nach der Gabe des Johannes aus. Den rechten Arm stützt es auf dem rechten Knie der Madonna; das linke Bein legt es über ihren linken Unterarm, welcher auf deren linkem Schenkel ruht.

Der Kopf der Madonna ist zwei Mal gezeichnet, das erste Mal war derselbe nach rechts gesenkt.

Der Oberkörper eines Kindes ist oben, rechts, für sich gezeichnet.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Albertina, Braun 149; von Passavant nicht erwähnt.

45 Nr. 101.

Die Madonna, das Kind und die heilige Anna.

Die Madonna ist sitzend, in ganzer Figur von vorne gesehen und hat den rechten Fuß über den linken geschlagen, sie neigt sich mit dem Oberkörper nach links, wo die heilige Anna an ihrer rechten Seite sitzt. Dieselbe hat das linke Bein nach links ausgestreckt und das rechte Bein angezogen; sie ist als Matrone und mit verhülltem Haupte dargestellt.

Zwischen beiden Frauen liegt auf den Händen der Madonna das unbekleidete Kind, das sich fragend nach der Mutter umsieht.

Federzeichnung über Silberstift auf einem wolkig gewordenen Sepiagrunde.

Albertina, Braun 148; Passavant 185; Crowe und Cavalcaselle I, 268.

46 Nr. 102.

Die Madonna mit dem Kinde in einer Säulenhalle.

Die sitzende Madonna, ganz von vorne gesehen, hat den rechten vorgestreckten Fuß über den linken geschlagen; sie hält mit beiden Händen das scheinbar frei schwebende Kind und neigt sich mit dem Oberkörper nach rechts, auf Johannes herabsehend, dem sie das Kind hinhält.

Das Kind ist ganz von vorne gesehen und sieht lächelnd auf Johannes herab, es streckt den linken Arm nach links hinaus, als wollte es sich mit der linken Hand am Kleidersaum der Mutter halten; der rechte Arm ist unsichtbar.

Johannes liegt mit aufgestütztem linken Arm rechts am Boden und sieht zum Kinde hinauf.

Die bekleidete Madonna, deren Unterkörper durch einen Mantel verhüllt ist, sitzt vor einer Säule; rechts sieht man ein Bogenfenster, links, weiter im Hintergrunde, eine von

Säulen getragene Halle; im freien Zwischenraume steht eine flüchtig umrissene, unbekleidete Figur.

Verblaßte Federzeichnung über Silberstift in breiten Federzügen.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant 186.

Nr. 103. 47

Die Madonna mit dem Kinde in zwei Darstellungen, ein Frauenkopf und ein Kind.

In der größeren Mittelgruppe sitzt die Madonna nach links hin und hat das linke Bein nach rechts ausgestreckt, das rechte angezogen; sie neigt den Kopf nach links auf den Kopf des Kindes herab, das sie mit beiden Händen hält.

Das Kind sitzt auf der linken Hand der Mutter und auf deren linkem Schenkel; es ist von vorne gesehen und lehnt sich mit dem Oberkörper an die Mutter, die Rechte über deren linken Busen legend; die Stellung des linken Armes ist unklar.

Ein zweiter Madonnenentwurf mit einem lebhaft bewegten Kinde ist fast erloschen.

In der Mitte, unten, liegt ein vom Rücken gesehenes Kind mit aufgerichtetem Oberkörper, das sich auf die linke Hand aufstützt.

Von den zwei Frauenköpfen, links, scheint der obere von fremder Hand zu sein.

Federzeichnungen.

Louvre, Braun 245; Passavant 349; Crowe und Cavalcaselle I, 269, Anmerkung.

Vielleicht hat die Hauptgruppe die Anregung zu Schülerarbeiten gegeben, welche in verschiedenen Sammlungen unter Raffaels Namen gehen, Florenz, Braun 482, Passavant 121 und Ambrosiana, Braun 7.

48 Nr. 104.

Die Madonna mit dem Kinde in zwei Darstellungen.

Auf dem größeren Entwurfe sitzt die Madonna in halber Figur nach links hin, ihr Gesicht ist im Profil gesehen; sie hält mit beiden Händen das rittlings auf ihrem linken Knie sitzende Kind, welches sich stark nach rechts hinüberneigt, die Arme nach rechts ausstreckend; den Kopf richtet es in die Höhe, den Blick nach links wendend; das Gesicht des Kindes ist voll von vorne gesehen.

Der kleinere Entwurf zeigt die Madonna als Brustbild, von vorne gesehen; sie hält das bis zu den Oberschenkeln sichtbare Kind mit dem rechten Arm. Das aufrecht stehende Kind ist von der rechten Seite gesehen und wendet sich liebkosend der Mutter zu, beide Arme um ihren Hals legend.

Federzeichnungen über Silberstift. Rückseite der „Belagerung von Perugia", Seite 501.

Louvre, Braun 276; vergleiche Nummer 30.

Nr. 105.

49 Die Madonna mit dem Kinde und Johannes.

In einer reichen Landschaft kniet die Madonna nach rechts hin und wendet den Kopf nach links, auf Johannes herabsehend, der links in etwas gesuchter Stellung kniet, er hält das Rohrkreuz mit der Linken und liest das Spruchband, das in der rechten Hand liegt.

Die Madonna hält mit ausgestreckten Armen das Kind, welches rechts auf einer Erderhöhung sitzt; dasselbe beugt sich nach links zu Johannes herüber und streckt demselben die Rechte entgegen.

Federzeichnung über Silberstift.

Florenz, Braun 509; Passavant 114.

Ein diesem Entwurf genau entsprechendes Gemälde

kleinen Umfanges (nach Passavant zehn Zoll zu einem Fuß und acht Zoll) ist in der Nazionalgalerie in Pest. Die Anordnung der Figuren ist wohl die künstlichste, die Raffael je gemacht hat, vielleicht war das ein Grund, weshalb das Gemälde unvollendet blieb; alle Fleischteile sind nur untermalt, ebenso das Haar, selbst die Vorzeichnung der Figuren auf der Untermalung ist noch erkennbar.

Am gesuchtesten bleibt immer die Stellung des Johannesknaben; Crowe und Cavalcaselle heben die Ähnlichkeit dieser Figur mit dem Engel des Sibyllenfreskos in Santa Maria della Pace hervor, der die Mitte desselben bildet. Die Wiederholung eines schon verwendeten und gleichzeitig eines weniger gelungenen Motivs ist jedoch nicht dem Meister, als vielmehr den Schülern zuzumuten, denen die Ausführung dieses Freskos anvertraut war.

Nr. 106.

Die Madonna mit dem Kinde. 50

In vier mehr oder weniger vollständigen Wiederholungen ist die Madonna mit dem lebhaft bewegten Kinde gezeichnet, das in verschiedenen Stellungen quer über dem Schooße der Mutter liegt, Entwürfe, welche in der „Madonna Bridgewater" zum Abschluß gekommen sind.

Außerdem ist das Kind allein dreimal mehr oder weniger vollständig vorhanden.

Federzeichnungen über Silberstift.

Britisches Museum, Braun 85; von Passavant nicht erwähnt; Crowe und Cavalcaselle I, 213.

Nr. 107.

Die Madonna mit dem Kinde. 51

Die Madonna ist bis zu den Knieen von vorne gesehen; sie wendet den Oberkörper leicht nach rechts und senkt

den Kopf nach links, sie sieht auf das Kind herab, dem sie die Linke in den Rücken legt, während sie demselben mit der Rechten etwas darreicht.

Das unbekleidete Kind sitzt rittlings auf dem linken Knie der Mutter und ist von vorne gesehen; es legt sich nach links herüber und faßt mit der Linken, was die Mutter mit der Rechten darreicht, das Gesicht zu derselben umwendend; der rechte Arm des Kindes ist nur halb fertig gezeichnet.

Silberstift; der Oberkörper des Kindes und die rechte Hand der Madonna sind mit der Feder überarbeitet. Rückseite von Nummer 109.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt, abgedruckt in Herrn von Lützow's Sonderwerk über Raffaels Jugendgeschichte; doch ist in dieser Vervielfältigung der Silberstift zu schwach, die Feder zu breit in der Wirkung.

52 Nr. 108.

Die Madonna mit dem Kinde in dreifacher, das Kind allein in fünffacher Wiederholung.

Die größere Gruppe stellt die Madonna sitzend und nach links gerichtet dar, sie hält das auf ihrem rechten Schenkel sitzende Kind mit der Rechten, auf dasselbe herabsehend.

Das Kind ist von vorne gesehen, leicht nach rechts gewendet, es sieht zur Mutter in die Höhe und legt die linke Hand in deren Kleidersaum; der rechte Arm hängt über der Rechten der Mutter herab. Das linke Bein ist nach rechts ausgestreckt, das rechte hängt herunter.

Die Madonna ist nur in leichten und unvollständigen Umrissen angegeben, das Kind ist ganz durchgeführt; dieselbe Anordnung ist ganz flüchtig wiederholt.

Das Kind ist fünf Mal in ähnlicher Stellung gezeichnet; außerdem links unten in der Ecke, scheinbar durchschnitten,

eine unvollständige Madonna mit dem Kinde in einer veränderten Kopfhaltung des letzteren.

Federzeichnung über Silberstift.

Sammlung His de la Salle; Braun 114. Passavant, 362, erwähnt einen Greisenkopf ohne Bart der Rückseite. Das Original konnte nicht verglichen werden.

Nr. 109.

Die Madonna mit dem Kinde. 53

Sechs Wiederholungen der Madonna mit dem lebhaft bewegten Kinde in stets neuer Anordnung der Figuren.

Ungefähr in der Mitte des Blattes und in etwas größerem Maßstabe als das Übrige ist das Kind allein, fast verdeckt von den anderen Entwürfen, gezeichnet.

Zwei der Gruppen, wie auch das Kind allein, sind in Rötel, vier Gruppen sind mit der Feder ausgeführt.

Rückseite von Nummer 107.

Albertina, Braun 160. Passavant 191.

Der breitere, fette Rötelstrich giebt namentlich für so kleine Figuren undeutliche Formen, die bei Raffaels Art Änderungen in der Anordnung und Berichtigungen des Umrisses vorzunehmen, verwirrend wirken.

Rötel war deshalb nicht das geeignetste Darstellungsmittel für ihn; er hatte sich gewöhnt, auf Grund haarfeiner Silberstiftlinien die Feder arbeiten zu lassen. Aber diese Zeichnung giebt den unwiderleglichen Beweis, daß Raffael seine ihm eigene und ihm geläufige Art Entwürfe zu machen beim Gebrauch des Rötels nicht änderte. Folglich können diejenigen Rötelzeichnungen, welche nicht in der durch Feder-, Kreide-, Silberstift-, Sepia- und drei Rötelzeichnungen beglaubigten Weise hergestellt sind, auch keinen Anspruch auf Echtheit machen.

54 **Nr. 110.**

Die Madonna mit dem Kinde drei Mal. Die Madonna mit dem Kinde und Johannes zwei Mal. Fünf Entwürfe für das Kind allein, ein Mal ist es in die Linien eines architektonischen Entwurfes hineingezeichnet.

In fünf verschiedenen Stellungen und Größen hält die Madonna das lebhaft bewegte Kind liegend, stehend, aufrecht sitzend vor sich auf ihrem Schooß; unten, rechts, kommt zwei Mal der kleine Johannes dazu.

Die umfangreichste Gruppe ist eine weitere Bearbeitung des der „Madonna Bridgewater" zu Grunde liegenden Gedankens; auf diesem Entwurf trägt die Madonna eine haubenartige Kopfbedeckung; im kleinsten, flüchtigsten Entwurfe unten, ganz rechts, ist die „Madonna d'Alba" wieder zu erkennen. Ganz rechts sieht man einen beturbanten Frauenkopf von fremder Hand.

Florenz, Braun 490; Passavant 119; Crowe und Cavalcaselle I, 214, II, 101.

55 **Nr. 111.**

Die Madonna mit dem Kinde, die heilige Elisabeth und Johannes.

Die Madonna sitzt nach links hin; ihr rechtes Bein steht, rechtwinklig im Knie gebogen, fest auf dem Erdboden und bietet dem Oberkörper des Kindes Halt; das linke Bein ist gesenkt und im Unterschenkel nach rückwärts ausgestreckt; auf dem linken Knie sitzt das Kind, das die Madonna mit der Rechten hält; ihre Linke liegt auf ihrem Oberschenkel.

Die heilige Elisabeth knieet auf beiden Knieen nach rechts hin und vor ihr steht Johannes als Knabe, der dem Kinde das Spruchband hinhält, nach welchem das Kind mit beiden Händen greift; es sieht Johannes fragend an.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 155; Passavant 182; Abbildung 36 meiner Raffaelstudien.

Diese Federzeichnung ist nach Inhalt und Form eine Musterleistung für den gereiften Künstler Raffael; sie ist zugleich eine Vorarbeit für die „Madonna Cannigiani" in München. Im Gemälde erhält die Gruppe nach oben einen Abschluß durch den heiligen Joseph, der, auf einen Stab gestützt, die Mitte einnimmt; die heilige Elisabeth, zur zahnlosen alten Frau geworden, richtet auf dem Gemälde das Gesicht im Gespräch mit Joseph in die Höhe.

Auf dem Entwurf ist auch die heilige Elisabeth voll blühender Lebensfülle, alle Figuren sind sichere Darstellungen des nackten Körpers, der Umriß der Frauen ist mit leichten Andeutungen von Gewändern umgeben, welche an keiner Stelle die Körperlinie verstecken. Die rechte Hand des Kindes, welche auf dem Gemälde fast unsichtbar ist, kommt in der Zeichnung voll zur Geltung.

Die geistige Verbindung der Figuren stellt, wie auf dem Dreifigurenbilde in der Albertina, Nr. 62, das Spruchband her.

Im Besitz des Herzogs von Aumale (Braun 122, Passavant 354) befindet sich eine Wiederholung dieser Zeichnung, welche alle Figuren nur in Umrissen und ohne alle Kleider enthält; doch ist der Umriß leer, und ist ohne die sichere Herrschaft über die Feder, ohne die kühne, spielende Wiedergabe der anatomischen Gliederung des Körpers gemacht.

Außerdem ist auf dieser Wiederholung der heilige Joseph des Gemäldes vorhanden, aber in einer Stellung und in einer Ausführung, welche unverständlich sind. Der Heilige wendet den übrigen Personen den Rücken und steht nicht als Abschluß der Gruppe in der Mitte, sondern hinter der heiligen Elisabeth; er ist in größerem Maßstabe als alle übrigen Figuren gezeichnet.

Eine Erklärung für die Entstehung dieser Figur ist nicht zu geben, außer der, daß die Schüler gewöhnt waren, außerordentlich frei mit den Entwürfen des Meisters umzugehen; daß sie nicht immer die Fähigkeit besaßen, verständnisvoll auf die Absichten und Hinweise ihres Meisters einzugehen.

Bei einer genaueren Vergleichung der Wiederholung mit der Albertinazeichnung ergiebt sich, daß die Linien das eine Mal scharf und sicher ausgeführt sind, das andere Mal ausdruckslos und unsicher.

In der Wiederholung wächst der rechte Oberschenkel der Madonna aus ihrem Leibe heraus anstatt hinter und neben der Umrißlinie hervorzukommen — ein Federzug, welcher im Vorbild eine Falte des Kleiderstoffes bedeutet, ist als Körperlinie behandelt.

Am Kopf der Madonna ist ferner in der Wiederholung eine Linie gezeichnet, welche im Vorbild den Schleier angiebt, während alle anderen Kleiderangaben fehlen — dagegen ist der feine Unterschied, welchen das Vorbild zwischen Kopf und verkürzter Gesichtshälfte macht, verloren gegangen.

In der Nachbildung ist der Gesichtsausdruck aller Köpfe leer, der im Vorbild von sprechender Lebenswahrheit ist. Zweifelhaft kann man nur beim Kopf der heiligen Elisabeth werden, welcher in der Wiederholung Strich um Strich genau nachgezeichnet ist, wodurch auch wirklich im Ausdruck eine ähnliche Wirkung erzielt wird, wie vom Vorbild. Veränderungen in der Haltung, welche durch die Anwesenheit Josephs bedingt sein könnten, sind mit der Elisabeth nicht vorgenommen.

Noch ein kleiner Zug ist beachtenswert. Im Gemälde stellt das Kind den rechten Fuß auf den rechten Fuß der Mutter; in der Zeichnung ist der Kinderfuß auf einen Schemel gestellt, unter welchem der Fuß der Mutter sichtbar wird, dessen Hacke nur in Silberstift gezeichnet und fast unsichtbar

geworden ist. Daß die Hacke aber sichtbar war, sieht man an der Wiederholung, welche die Zeichnung des Fußes im Vorbild erst verständlich macht.

Der Wiederholung fehlt eine Vorzeichnung, welche bei allen eigenhändigen Federzeichnungen Raffaels vorausgesetzt werden kann, selbst wenn die Feder Änderungen über Änderungen setzt, und wenn jede Spur einer Vorzeichnung verloren gegangen ist; mitunter ist sie an der lückenhaften Federführung erkennbar, z. B. beim „Simson mit dem Löwen" und bei dem Kinderkopf der Hauptgruppe von Nr. 106.

Die Nachbildung ist nicht mit freier Hand gemacht, sondern ist als Durchbausung anzusehen.

Springer I, 114 hielt die Wiederholung für eigenhändig, Crowe und Cavalcaselle gleichfalls, obwohl sie die Ausführung roh und flüchtig nennen.

Mr. Muntz, S. 198, beschreibt die Nachbildung als Hauptblatt; Morelli dagegen sagt bei der Besprechung der „Madonna Cannigiani": „Die Originalzeichnung zu diesem Bilde dürfte eher als in der Sammlung des Herzogs von Aumale, wie es im hiesigen Kataloge heißt, in der Albertina sich befinden."

Herr Direktor Woermann (Geschichte der Malerei von Woltmann und Woermann II, 638), erwähnt nur die Zeichnung des Herzogs von Aumale und zwar als echt.

Morelli machte ein Kreuz dabei, als er auf die Bedeutung der Albertina-Zeichnung für die Madonna Cannigiani im Gegensatz zu der Zeichnung des Herzogs von Aumale aufmerksam machte; er hatte eine neue Entdeckung gemacht. Möchte es dem zwanzigsten Jahrhundert rätselhaft erscheinen, daß über den Zusammenhang und den Unterschied zwischen der Albertinazeichnung und der Wiederholung jemals Zweifel bestanden haben.

56 Nr. 112.

Die Madonna mit dem Kinde, die heilige Elisabeth und Johannes.

In einer reichen Landschaft sitzt Maria nach links hin auf einem Steine und hält das unbekleidete Kind zwischen ihren Knieen, das sich zurücklehnt und den linken Arm nach rückwärts in die Linke der Mutter legt; der linke Fuß des Kindes ist nach rückwärts gesetzt und steht auf dem linken Fuß der Maria, das rechte Bein des Kindes ist lang ausgestreckt und vorwärts gesetzt.

Die Madonna ist bekleidet, und zwar sind ihre Gewänder auf das Sorgfältigste in parallelen Strichlagen durchgeführt, sie verdecken den Körper vollständig. Die Madonna neigt sich zu Johannes herab, der das Kind mit einem fragenden Blick auf Maria mit beiden Händen am rechten Arm packt.

Links knieet die heilige Elisabeth als Matrone, nach links den Körper richtend; sie ist von vorne gesehen und wendet den Kopf nach rechts herum; sie sieht das Kind an und hält den Johannesknaben; auch sie ist in Gewänder dicht eingehüllt. Das Kind ist unbekleidet, Johannes trägt ein Mäntelchen und eine Pilgerflasche.

Federzeichnung.

Windsor, Grosvenor company Nr. 11; Passavant 427; Abbildung 35 meiner Raffaelstudien.

In die Augen fallend ist die Verwandtschaft dieser Gruppenbildung mit der vorigen, ebenso auffallend ist die Verschiedenheit in der Behandlung.

Nr. 111 ist ganz Nacktstudie, 112 ist ganz Gewandstudie, soweit die beiden Frauen in Betracht kommen; 111 ist mit künstlerischer Freiheit flott hingeworfen, 112 ist sehr geschickt gemacht, aber ohne jene siegreiche Kraft der Wirkung, welche den Vorzug von 111 ausmacht, die Ausführung von

112 ist eher ängstlich zu nennen. Die Gewänder von 112 sind schwer, keine einzige Linie ist übrig geblieben, welche das Nackte erkennen ließe, der Umriß wie die Ausführung innerhalb desselben verzichten geradezu auf jede anatomische Gliederung, auch bei den unbekleideten Kindern; der Ausdruck ihrer Köpfe ist verschleiert; die Behandlung des Haares der Kinder ist mühselig und im Vergleich mit 111 kleinlich und unwahr; die Haarstriche sind mit dichten Strichen schwer und maßig geworden, das tritt besonders über der rechten Gesichtshälfte des Kindes hervor: eine solche Haarbehandlung ist nicht bei Raffael, aber wohl auf Stichen Marcantons zu finden.

In der Landschaft dagegen ist Raffaels Hand wiederzuerkennen, namentlich in den Baumumrissen und in der Darstellung der Ferne mit Höhen und Thürmen; ungewöhnlich oder vielmehr sonst nirgends vorkommend ist das Abtönen von Nähe und Ferne durch engere und weitere Strichlagen; ungewöhnlich ist die plastische Wirkung des Kinderkörpers, der sich hell von den dichten, dunklen Strichlagen abhebt, in denen selbst die Falten der Gewänder untergehen.

Es giebt keine zweite Zeichnung unter den Raffael zukommenden, welche zeichnerisch oder im Ausdruck der Köpfe dieser an sich wertvollen Zeichnung gliche. Vielleicht ist die Wiederholung von Nr. 81 (siehe dieselbe) ein Beweis für die Fähigkeiten des Urhebers, wenn er ohne eigenhändige Vorzeichnung arbeitet. Es könnte aber ein Schüler die Arbeit des Meisters nach eigenem Ermessen übergangen und für seine Zwecke zurecht gemacht haben; es giebt einen Stich nach diesem Entwurf, der einem Schüler Marcantons zugeschrieben wird.

Auch giebt es in Stockholm ein Gemälde nach dieser Zeichnung von unbekannter Hand: Springer I, 324; Crowe und Cavalcaselle I, 235.

57 Nr. 113.

Die Madonna mit dem Kinde, umgeben von vier Heiligen.

Die Madonna sitzt auf einer Erderhöhung nach rechts hin, sie bildet in ganzer Figur die Mitte einer größeren Gruppe; der rechte Fuß ist weit vorgestreckt und mit dem rechten Ellenbogen stützt sie sich nach rückwärts auf die Erderhöhung, sodaß ihr Körper einen großen Flächeninhalt hat. Ihr Oberkörper ist leicht nach links gewendet, das Gesicht steht wieder im Zweidrittelprofil nach rechts; der linke Arm fällt über beide Oberschenkel herab, die linke Hand hält das vor ihr stehende Kind in einer Schlinge.

Das Kind ist von vorne gesehen, wendet aber den Oberkörper nach rechts und legt beide Arme über den linken Unterarm der Mutter, dieselben Joseph entgegenstreckend; das Gesicht ist im Profil nach rechts Joseph zugewendet.

Derselbe sitzt rechts auf einem Baumstamm oder Stein nach links hin und beugt sich zu dem Kinde herab, demselben einen Granatapfel reichend; hinter ihm, in halber Figur sichtbar, erhebt der heilige Zacharias staunend die Hände.

Links steht, halb abgewendet, die heilige Elisabeth hinter der Madonna und dreht den Kopf nach rechts, auf das Kind herabsehend. Vor ihr steht der Knabe Johannes, fast vom Rücken gesehen, der mit der Rechten auf das Kind zeigt und über die rechte Schulter aus dem Bilde herausschaut.

In den Wolken erscheinen fünf geflügelte Engelknaben in halben Figuren, von denen drei Musik machen. Hintergrund eine reiche Landschaft.

Quadrierte Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Lille, Braun 86; Passavant 378; liller Katalog 741; Springer I, 324; Crowe und Cavalcaselle I, 300; Nr. Muntz S. 200.

Gleich den Figuren der vorigen Nummer enthalten auch diese raffaelsche Eigenart in einer verschleierten Form. Der Ausdruck der Köpfe, die zaghaft ausgeführten Gewänder, die tiefen Schattenlagen in gekreuzten Linien um das Kind herum, die unsichere Zeichnung der Hände, die schwächliche Figur des Johannes, das Alles spricht gegen die eigenhändige Ausführung der Federzeichnung.

Mit diesem Entwurfe machte Raffael seinem Werkstattgenossen aus Perugia Domenico di Paris Alfani ein Geschenk, der sie für ein großes Altarwerk verwendete. Das Gemälde kam zunächst in die Karmeliterkirche in Perugia und hängt jetzt in der städtischen Galerie daselbst.

Passavant ist der Ansicht, daß Raffael die Zeichnung sorgfältiger als sonst machte, weil sie für einen Anderen bestimmt war; mehr Wahrscheinlichkeit hat es für sich, daß der Andere, ein mittelmäßiger Künstler, die Vorzeichnung Raffaels nach seiner Weise mit der Feder zurecht machte.

Auf die Rückseite des Blattes schrieb Raffael eine briefliche Mitteilung an Domenico, welche von Braun unter Nr. 100 vervielfältigt ist.

Nr. 114. 58

Die Madonna mit dem Kinde in einer Säulenhalle, umgeben von Anbetenden.

Die Madonna kniet ungefähr in der Mitte der Gruppe nach rechts hin und wendet den Kopf nach links, wo das Kind auf einer erhöhten Unterlage schläft; sie streckt beide Arme nach links hin aus und hebt in etwas gesuchter Stellung einen Schleier in die Höhe, mit welchem das Kind bedeckt war.

Rechts kniet der heilige Zacharias, auf einen Stock gestützt, der den betend auf das Kind zuschreitenden Johannes in einer Schlinge hält; links kniet ein zweiter Greis.

Links stehen weitere zwei, rechts noch fünf flüchtig hingeworfene Personen. Zwischen mächtigen Säulen ist ein Ausblick in eine Landschaft.

Federzeichnung.

Oxford, Braun 34; Passavant II, 513, cc; Robinson 76; Crowe und Cavalcaselle I, 280.

Die ganze Zeichnung ist sehr eilfertig gemacht, sodaß Passavant dieselbe für eine Wiederholung hielt, während Robinson von einer bewundernswerten Zeichnung spricht, welche rasch und brillant ausgeführt sei.

59 Nr. 115.

Die Madonna mit dem Kinde und die heilige Katharina.

Die Madonna sitzt links, von der rechten Seite gesehen, in ganzer Figur und beugt sich vor; sie hält mit beiden Händen das lebhaft bewegte Kind, das reitend auf ihrem rechten Beine nach rechts hin sitzt und beide Hände ausstreckt, um der von rechts her knieenden heiligen Katharina den Ring an den Finger zu stecken.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 162; von Passavant nicht erwähnt.

Die Säulen und zwei unverständliche Gestalten des Mittelgrundes könnten von fremder Hand hinzugefügt sein. Im Kupferstichkabinet in Dresden giebt es einen anonymen, italienischen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts nach dieser Zeichnung: die Figuren sind im Gegensinne angeordnet, die Haltung der Madonna und des Kindes ist geändert, rechts steht die heilige Barbara, Säulen und Landschaft im Hintergrund.

Trotz der Verschiedenheiten sind die Hauptfiguren des Holzschnittes in deutlicher Anlehnung an die Federzeichnung entstanden.

Nr. 116. 60

Die Madonna, das Kind und Johannes in einem Rund. Dieselben Figuren in einer vierseitigen Einfassung. Die Madonna und das Kind. Das Kind allein.

Die Madonna sitzt in ganzer Figur nach links hin, neben und vor einer Säule, deren Fuß nach rechts den Abschluß bildet; links sieht man in eine Landschaft hinaus.

Ihr linkes Bein hat die Madonna lang ausgestreckt, fast bis zur Einfassungslinie der anderen Seite; der rechte Unterschenkel ist unter den Oberschenkel zurückgezogen. Mit dem Oberkörper macht sie eine Wendung nach rechts, den Kopf neigt sie nach links; der Oberkörper ist auf den linken Ellenbogen aufgestützt, der nach rückwärts bis zum Säulenfuße reicht. Die Haltung des rechten Armes ist noch unentschieden.

Auf ihrem rechten Schenkel sitzt das Kind, mit dem Körper nach rechts hin gerichtet und von vorne gesehen, den Kopf nach links wendend und die Rechte dem Lamme auf den Kopf legend, welches der links knieende Johannes darbringt. Die Armhaltung des Kindes ist mehrfach geändert.

Nach diesem Entwurfe wurde die „Madonna d'Alba" in Sankt Petersburg gemalt.

Außerdem sieht man oben, in der Mitte, einen Entwurf für die „Madonna della Sedia" und oben rechts eine nach rechts hin sitzende Madonna, welche das vor ihr auf ihrem Knie sitzende Kind liebkost.

Unten ist das Kind aus der Hauptgruppe in einer veränderten, sehr bewegten Haltung wiederholt.

Ferner ist der Grundriß und der Aufriß eines Hauses vorhanden.

Außer der Wiederholung des Kindes aus der Hauptgruppe, welches mit der Feder gezeichnet wurde, ist dieses Blatt mit spitzem Rötel ausgeführt. Doch ist in der Haupt-

gruppe der Leib des Kindes und dessen Gesicht mit der Feder nachgezogen; ebenso dessen rechter Arm, der Kopf des Lammes und die Schulter des Johannes.

Lille, Braun 89; Passavant 376; liller Katalog 739; Springer I, 261; Crowe und Cavalcaselle, II, 101.

Zum Unterschiede von allen anderen Rötelzeichnungen unter Raffaels Namen, welche mit Fresken oder mit der „Verklärung" in Zusammenhang stehen, sind hier alle Figuren durch die freie Hand, durch die sichere Beherrschung des Nackten, durch den ausschließlichen Zweck: Feststellung der Körperlinien innerhalb der Gewänder und durch den unverfälschten, raffaelschen Gesichtsausdruck ausgezeichnet, Vorzüge, welche dem petersburger Gemälde nicht nachgerühmt werden können, wenn die vortreffliche Heliogravüre der photographischen Gesellschaft in Berlin ein Urteil erlaubt. Von diesem Madonnenbilde giebt es eine große Zahl älterer Wiederholungen.

Eine Wiederholung der Madonnenzeichnung auf der Rückseite des Blattes (Braun 90, Passavant 376; Katalog in Lille 740) wird einstimmig für das Hauptblatt gehalten. Im Nachtrage zu meinen Raffaelstudien habe ich nachzuweisen gesucht, daß dieselbe eine Schülerarbeit sei.

Eine Wiederholung der ganzen Gruppe in kleinerem Maßstabe und in ovaler Einfassung ist in Sepia ausgeführt und mit Weiß gehöht; sie ist sorgfältig gemacht, aber nicht eigenhändig. Albertina, Braun 147, Passavant, 184.

Der in den Reisebüchern erwähnte „Karton" für die „Madonna d'Alba" in der Sakristei der Lateranskirche ist nicht „verdorben", sondern eine recht schwache Umrißzeichnung aus späterer Zeit.

Nr. 117.

Die Madonna mit dem Kinde. 61

Entwürfe für die „Madonna mit dem Fisch".

Dies Blatt enthält eine Anzahl Figuren, einzeln und in Gruppen, welche alle mit der „Madonna mit dem Fisch" in Verbindung stehen. Als Hauptfigur sieht man in der Mitte des Blattes eine Madonna mit dem Kinde.

Ihr Oberkörper ist nach rechts gewendet, ihr Gesicht steht im Profil nach links; sie trägt das Kind im linken Arme und umfaßt es mit der rechten Hand; sie ist als stehende, unbekleidete Figur gezeichnet und hat ein Diadem im Haar, aber nur ihr Oberkörper und das Kind sind mit der Feder ausgeführt, das Übrige ist verwischter Silberstift.

Das unbekleidete Kind wendet sich in derselben Richtung wie der Kopf der Mutter nach links und streckt den rechten Arm nach links hin aus, wo die Figur eines jungen Mannes in gebückter Stellung in leichten Umrissen angegeben ist.

Rechts, oben, sieht man die halbe Figur eines bärtigen Greises in geistlicher Tracht, der mit der Linken ein geschlossenes Buch hält, in das er den Zeigefinger der Rechten gesteckt hat. Er ist nach rechts gewendet und richtet den Blick über das Buch weg zur Seite.

In der Mitte des Blattes, rechts, ist die Nackfigur eines im Profil nach rechts gesehenen Mannes, dessen Kopf, Schultern und rechter Arm dargestellt sind; sein Kinn ist bärtig und in seinen Gesichtszügen gleicht er einer der Figuren von Nummer 35.

Federzeichnungen über Silberstift. Rückseite von 83.

Albertina, Braun 158; Passavant 190; Crowe und Cavalcaselle II, 180.

Man nimmt an, daß die „Madonna mit dem Fisch" in

den Jahren 1515 oder 1516 gemalt sei, daß sie also in den letzten Abschnitt von Raffaels künstlerischer Thätigkeit falle; sie ist zugleich das letzte Madonnenbild, für das Entwürfe nachweisbar sind. Die Entwürfe gehen aber auf eine frühere Zeit zurück; das vorliegende Blatt würde man in die zweite Hälfte der florentiner Zeit legen können; Nr. 35 dagegen, mit Heiligenfiguren für die „Madonna mit dem Fisch", gehört in den Anfang dieser Zeit, ehe die Entwürfe für das Fresko in San Severo entstanden. Das Fresko in San Severo ist 1505 gemalt, die mancherlei Schwächen der Silberstiftzeichnung Nr. 35 verweisen auf eine frühe Zeit nach Abschluß der perusiner Thätigkeit.

Die für das Madonnenbild in Madrid verwendeten Figuren haben dem Künstler demnach lange im Sinne gelegen. Aus den beiden Zeichnungen 35 und 117 ergiebt sich, daß ursprünglich die Absicht vorhanden war, den heiligen Hieronymus links zu stellen und rechts einen anderen Heiligen.

Hieronymus ist zuerst (35) im besten Mannesalter und ohne Bart, dann als Greis mit langem Bart (117), beide Male nach rechts gerichtet, dargestellt; dann, auf einem weiteren Entwurfe, der noch zu besprechen sein wird und der in Rötel ausgeführt ist, wird er zum Manne in kräftigem Mannesalter mit kurzem Bart; der Körper ist nach links gerichtet. Schließlich wird der Heilige auf dem Gemälde ein Greis mit langem Barte, der nach links gerichtet ist.

Die Darstellung eines im Lesen Unterbrochenen, der den Blick teilnehmend zur Seite wendet, findet man zuerst auf 117; durch den hohen Kragen, welcher den Hals verdeckt, macht diese Figur jedoch einen weniger günstigen Eindruck als die übrigen Darstellungen des Heiligen.

Die Profilfigur rechts von 117 hat eine Stellung, welche zu der des Engels hinüberleitet; durch das übereinstimmende

Profil mit dem Manne rechts von 35 ist die Zusammengehörigkeit dieser beiden Blätter erwiesen.

Der Engel des Gemäldes ist bartlos: neben dem Madonnenentwurfe 117 ist eine bartlose, flüchtig umrissene Figur sichtbar, welche in der Haltung dem Engel des Gemäldes weniger entspricht, als die bärtige Profilfigur.

Die Verschiebungen in den Körperformen und in der Anordnung der Figuren, das ganz allmähliche Entstehen dieses berühmten Kunstwerkes, von dem Passavant behauptet, daß es der „sixtinischen Madonna" an Klarheit des Tones nahe stände, ist um so bemerkenswerter, als von der „sixtinischen Madonna" kein Entwurf erhalten ist, ein Werk, das von den Mühen und Schwierigkeiten der Kunst ganz losgelöst ist.

Ursprünglich scheint die Absicht vorhanden gewesen zu sein, eine thronende Himmelskönigin darzustellen, das geht aus der Kopfhaltung wie aus dem Diadem von 117 hervor. Im Gemälde ist der Kopf durch ein schleierartiges Tuch verdeckt, eine Änderung, welche die Rötelzeichnung in Florenz vermittelt, deren Urheber aber noch festzustellen ist (Braun 485; Passavant 120 unter Raffael). Dieselbe muß der römischen Zeit angehören.

Auf dieser künstlerisch wertvollen Zeichnung sitzt die Madonna in ganzer Figur auf einem Throne; ihr Gesicht ist ganz von vorne gesehen, der gesenkte Blick ist scheu zur Seite nach links gerichtet; den Kopf bedeckt ein zusammengelegtes Tuch, wie es italienische Frauen vom Lande tragen. Das Kind ist nur angedeutet, nicht ausgeführt, Arme und Hände der Madonna haben eine Haltung, als umfaßten sie das Kind; diese Armstellung ist im Gemälde geändert und nähert sich da wieder dem Entwurf 117.

Rechts auf der florentiner Zeichnung steht Hieronymus als junger Mann mit kurzem Barte; er ist in Lesen ver-

tieft und hält das große Buch, das er gegen die Lehne des Thrones stützt, mit der Linken; mit der Rechten scheint er umblättern zu wollen.

Links stehen der Engel und Tobias, annähernd in derselben Stellung wie auf dem Gemälde, mit künstlerischer Sicherheit nach lebenden Modellen in der Zeittracht ausgeführt. Doch widerspricht die Art des Aktzeichnens ganz Raffaels Gewohnheit, wie die ausführende Hand von Raffaels Strichführung durchaus verschieden ist.

Nummer 35 und Nummer 117 sind Nacktstudien, wie alle übrigen Figurenzeichnungen Raffaels; der Engel und Tobias in Florenz dagegen sind Gewandfiguren, von Meisterhand gemacht, aber ohne eine einzige Andeutung des in den Kleidern steckenden Körpers.

Dieser Unterschied tritt an der Madonna und am Hieronymus stärker und selbst störend hervor; der Rock des letzteren fällt wie ein weiter Sack nach unten, ihm fehlt jede Gliederung, und die im Gewande der Madonna angebrachten Falten sind unverständlich.

Eigenartig, gleichzeitig aber sicher und gut ist auf der florentiner Rötelzeichnung die Ausführung sämtlicher Hände, immer ein Beweis von künstlerischer Leistungsfähigkeit, von den Händen auf 35 und 117 sind sie durchaus verschieden.

Eigenartig und lebendig, nur nicht in der Art Raffaels, ist auch das Haar behandelt; namentlich zeichnet sich der Kopf des Tobias durch eine naturwahre aber naturalistische Wiedergabe des struppigen Vorbildes aus; man wird dadurch an den schönen Kopf erinnert, den Andrea del Sarto zeichnete (Louvre, Braun 122), dessen Art, die Stoffe zu behandeln, auch in den Kleidern des Engels wie des Tobias wiederzuerkennen ist.

Passavant hielt die florentiner Zeichnung mit Recht nicht für eigenhändig, aber das war kein Hindernis für ihn,

dieselbe in sein Verzeichnis aufzunehmen; auch Rumohr hatte Bedenken, diese Arbeit Raffael zuzuschreiben.

Einen bemerkenswerten Beweis für ihre Art echt und unecht zu unterscheiden geben Crowe und Cavalcaselle, wenn es II, 180 von der Rötelzeichnung für die „Madonna mit dem Fisch" heißt: „Auf den ersten Blick Andrea del Sarto; bei näherer Untersuchung Raffael in heiterer Stimmung."

Es giebt nach diesem Gemälde einen kleinen Stich, der angeblich von Marcanton herrührt. Doch ist derselbe nicht in genauer Anlehnung an das Gemälde gehalten, sondern die Figuren desselben werden mit einer gewissen Willkür behandelt; der Stecher scheint auch die florentiner Rötelzeichnung zu kennen.

Der Thron wenigstens, auf welchem die Madonna sich niedergelassen hat, ist derselbe geschweifte Klappstuhl, wie auf der Rötelzeichnung, bereichert durch einen runden Knauf auf der Lehne; auf dem Gemälde ist der Thron der Madonna von geraden Pfosten eingefaßt, welche mit einem runden Knauf abschließen.

Die Köpfe des Stiches haben alle einen von den Entwürfen und vom Gemälde abweichenden Gesichtsausdruck, die Züge der Madonna sind zürnend zu nennen; alle Hände sind schwach, namentlich die Linke des Tobias.

Das Kind scheint auf der linken Stuhllehne zu sitzen, dieselbe Anordnung, welche auf dem Gemälde getroffen ist; dagegen ist die Linke der Madonna, welche auf der Rötelzeichnung über den Schultern des Kindes liegt, auf dem Stich wie im Gemälde unsichtbar geworden, eine Aenderung, welche nicht auf künstlerische Überlegenheit schließen läßt.

Dem Löwenkopfe des Stiches fehlen die herabhängenden Lippenwinkel der Entwürfe wie des Gemäldes, über die Stirn desselben verläuft eine Anzahl von Strichen nach den

Augen hin, welche, wenn auch ohne Erfolg, einen grimmigeren Ausdruck erstreben.

Den breiten Vorhang des Hintergrundes hat der Stich nach dem Gemälde angeordnet, wie die kahle Stufe vor dem Thron, welche jedes künstlerischen Schmuckes entbehrt.

Der Stich beweist, daß es dem Stecher durchaus nicht darauf ankam, ein Werk Raffaels zu vervielfältigen, sondern daß er mit größter Unbefangenheit nach eigenem Ermessen mit den Vorarbeiten des Meisters und mit den Figuren des Gemäldes schaltet und waltet.

Der Stich ist nichts weniger, als in ehrfurchtsvoller und bewundernder Unterordnung eines Schülers unter den Meister entstanden, der Art, wie in neuerer Zeit Stiche nach berühmten Werken zu entstehen pflegen, sondern der Stecher verfügt frei über die vom Meister in langer Arbeit herausgebildeten Formen.

Im britischen Museum giebt es unter pp, I, 78, eine getuschte, mit Weiß gehöhte, sehr sorgfältige Wiederholung der Hauptgruppe von der Gegenseite.

Aus diesen kleinen Zügen ist zu ersehen, was nach Raffaels Uebersiedlung nach Rom durch alle Entwürfe und ausgeführten Werke unter seinem Namen bestätigt wird, daß seine Schüler sich einer außerordentlich großen, nahezu uneingeschränkten Freiheit erfreuten; daß sie sich bei ihren Arbeiten unter Anleitung oder im Auftrage Raffaels nicht als Schüler, sondern als Meister fühlten.

Raffael als Madonnenmaler.

„Das freie Wort stirbt nicht, einmal gesprochen, tönt es unendlich fort."

Lebenserinnerungen von J. G. Rist, herausgegeben von G. Poel.

So wenig es Raffael in irgend einer Stimmung möglich war, die Figuren der Rötelzeichnung in Florenz für die „Madonna mit dem Fisch" zu zeichnen, ohne mit sich selbst und seiner ganzen Kunstweise in Widerspruch zu geraten, so schwer sollte es der Forschung werden, diese Rötelzeichnung für echt zu halten, wenn sie Raffaels künstlerische Persönlichkeit aus der Verwirrung widersprechender Ansichten befreien will.

Raffael und Andrea del Sarto waren wohl beide große Künstler, aber ihre Kunst hatte keine anderen Berührungspunkte, als daß beide denselben Vorwurf, das Madonnenbild, oft gemalt haben. Aber niemals könnte der eine mit dem anderen verwechselt werden, weder in der Farbe noch in der Zeichnung, noch in der gesamten Kunstrichtung.

Raffael war noch aus dem Geiste jener volkstümlichen Frömmigkeit herausgewachsen, welche der Ursprung der ganzen christlichen Kunst gewesen ist. In seinen Werken und ganz besonders in seinen frühesten Madonnenbildern hat wirkliche Herzensreinheit, von Zweifeln unberührte religiöse Ueberzeugung einen erschöpfenden Ausdruck bekommen.

An der ausgesuchten Sorgfalt, welche auf die Herstellung dieser Gemälde verwendet wurde, erkennt man die ernste,

fast feierliche Gewissenhaftigkeit des Künstlers; unermüdliche Geduld erfordern auch die ersten, in Perugia entstandenen Madonnen als Federzeichnungen.

Mit stets gleicher, vollster Hingabe behielt Raffael lebenslang sein Ziel im Auge, die göttliche Mutter mit dem Kinde in immer neuem, immer reizvolleren, kühneren Linienzuge darstellen zu können.

Die wahre, tiefe Empfindung, welche ihn erfüllte, teilte sich seinen Werken unmittelbar mit. Der Spötter verstummt, das prüfende Auge sieht die verzeichneten Hände der Frühzeit nicht mehr, die Kraft und die Fülle der Wirkung zwingt widerstandslos zur Bewunderung.

Das ist um so merkwürdiger, als die frühen Madonnenbilder Raffaels in der sinnlichen Bedeutung des Wortes nicht schön genannt werden können, so wenig wie eine Madonna Giottos oder die „Maria mit der Bohnenblüte" der alten kölner Schule, deren Meister man nicht kennt und die doch ein ganz eigenartiges und kostbares Ergebnis innerster religiöser Überzeugung ist.

Mit den einfachsten Mitteln, auf räumlich beschränktem Umfange, erhalten auch die Jugendwerke Raffaels das Gepräge einer vornehmen und feinsinnigen Kunst, wie sie allein aus der Ideenwelt geistig bevorzugter und guter Menschen hervorgehen kann. Weder damals noch später hätte künstlerische Begabung und sorgfältige Ausbildung etwas Gleichwertiges zu schaffen vermocht; solche Kunst ist nur zu verstehen, wenn die ureigensten Kräfte der Menschheit gesammelt, vorsichtig abgemessen, auf ein einziges Ziel hingeleitet werden, das aus der natürlichen Beschaffenheit des Menschen heraus begehrenswert erscheint, das sich aus der Gesamtveranlagung der Menschen mit Notwendigkeit ergiebt.

Diese Notwendigkeit entspringt aus der angeborenen, unbestimmten Vorstellung des Menschen von einer höchsten

Vollkommenheit; aus diesen Vorstellungen entspringen Religionsformen, sie begeistern den Menschen zu schöpferischer Thätigkeit, sie machen alle Menschen für das empfänglich, was wahr und schön ist.

Im Getriebe der Großstadt, in Florenz, wo Zweifel an der herrschenden Kirchenlehre allgemein verbreitet waren, wo der Priester die Zielscheibe des ausgelassensten Witzes zu sein pflegte, und wo man den Erzbischof an einem Fensterkreuz des Palastes der Signoria aufgehängt hatte, vermenschlicht auch die Madonna Raffaels.

Das Andachtsbild, einst an geweihter Stelle der gemeinsame Besitz Aller, hatte den Liebhaberwert für Sammler angenommen, die „Madonna im Grünen" war ein Hochzeitsgeschenk für Raffaels Freund Lorenzo Nasi.

Die für neue Eindrücke empfängliche Schaffenslust des jungen Künstlers konnte sich den Einwirkungen nicht entziehen, welche von allen Seiten auf ihn einströmten, aber seine Eigenart verleugnete er nie, auch die florentiner Madonnen behalten ihre ruhige Erhabenheit über bedürftige Menschen.

Menschen sind es, die dargestellt werden, aber durch bewährte Gesetze des künstlerischen Schaffens und durch die Denkungsart des Künstlers gehobene Menschen.

Als Raffael aufgehört hatte zu lernen, in Rom, trat seine Künstlernatur frei und selbständig in ihre Rechte; sie war dieselbe geblieben und war dieselbe wieder geworden, wie sie vor Florenz, wie sie von Anfang an gewesen war.

Seine zu voller Reife entwickelten Kräfte sind nicht oft zu ungestörter Entfaltung gekommen, aber in der „Disputa" und in der „sixtinischen Madonna" bildete er den Gesamtinhalt der katholischen Kirchenlehre mit den Mitteln der bildenden Kunst zu Werken von unvergänglichem Werte um.

Seine künstlerische Eigenart war trotz milder Formen

von durchdringender Kraft; sie hat sich mitten im wüsten Treiben der päpstlichen Hofhaltung, in der Gesellschaft eines Papstes, der sich an rüpelhaften Fressereien ergötzte, im täglichen Verkehr mit Gelehrten und Hofleuten, deren Gedankenwelt von den Werken griechischer Philosophen ausgefüllt war, siegreich Bahn gebrochen.

Andrea del Sarto dagegen, mit seinen theatralisch bewegten Heiligen, mit seinem Pomp der Gebärden und der Farben, vermittelt durch seine sinnlich schönen Menschen eine Religionsanschauung, welche Leo X. in die Worte zusammenfaßte: die Legende vom gekreuzigten Juden sei zu einträglich für die Kirche, als daß man sie nicht mit allen Mitteln aufrecht erhalten sollte.

Ob Leo X. rücksichtslos und unvorsichtig genug war, so zu sprechen oder ob ihm diese Worte nur in den Mund gelegt werden, sein Leben und seine Zeit beweisen es, daß er sie gesprochen haben könnte.

Der Gegensatz zwischen solchem Kirchenregimente und Raffaels Madonnen ist so stark, daß sich derselbe nur entwickeln konnte, wenn jede Verbindung zwischen der christlichen Religion als Kulturform und der Kirche als einer weltlichen Macht aufgehoben war und doch ist man daran gewöhnt, denselben hinzunehmen, als müßte das so sein, ohne der geschichtlichen Bedeutung dieses Gegensatzes für das Christentum und den Staat als Vertreter der christlichen Weltanschauung Beachtung zu schenken.

Seit der Reformation ist das Auftreten der katholischen Kirchenfürsten viel vorsichtiger geworden, so daß man sich über den wahren Sachverhalt täuschen kann; zur Zeit Raffaels hatte dieser Gegensatz dahin geführt, daß der päpstliche Hof Rücksichten auf die Würde der Kirche oder des geistlichen Amtes gar nicht mehr kannte, sobald es sich um Geld oder Vergnügen handelte.

Raffael selbst sollte hierüber die eigenartigste Erfahrung machen. Leo X. wollte ihn, der nie priesterliche Weihen erhalten oder begehrt hatte, zum Kardinal machen; er wollte Raffael an seinem Hofe den ersten Platz nach dem Oberhaupte der Christenheit einräumen; aber nicht, um die Kunst zu ehren oder weil Raffael ein gelehrter Theologe geworden war oder ein anderer Fra Angelico — Leo X. würde laut gelacht haben, wenn Jemand solche Fragen aufgeworfen hätte. Aber Leo X. war dem Künstler große Summen schuldig und die Kardinalswürde wurde teuer bezahlt, der Papst wollte über die unbeglichenen Ansprüche des Künstlers an die päpstliche Kasse mit einem Federzuge einen Strich machen, wenn er Raffael den cappello rosso verlieh; nach der Vollendung des Konstantinsaales sollte dies festliche Ereignis gefeiert werden.

So berichtet Vasari, und seine Glaubwürdigkeit kommt für diese Nachricht nicht in Betracht, es kennzeichnet schon die Lage, daß Vasari für möglich hielt und sich nicht über etwas wunderte, was übrigens allgemein für richtig gehalten wurde.

Auch wäre eine solche Beförderung in das geistliche Amt keine Ausnahme gewesen. Sebastiano del Piombo, bei dessen Sohn Michelangelo Gevatter gestanden hatte, wurde von Clemens VII. auf dieselbe Art abgelohnt. Er mußte Geistlicher werden, um ein Jahrgehalt als Verwalter der Bleisiegel für päpstliche Bullen beziehen zu können. In seiner Freude über die Ernennung schrieb er einen übermütigen Brief an die Freunde in Venedig, er sei jetzt gläubig geworden und lobte den Papst, der ihm solche Frucht des Glaubens hatte zuteil werden lassen.

Die Kardinalswürde war so einflußreich und begehrt, daß sich die nachgeborenen und die nebengeborenen Prinzen der vornehmsten Fürstenhäuser um dieselbe bemühten; man erwarb die Berechtigung, das Oberhaupt der Kirche wählen zu dürfen und der Nachfolger Petri werden zu können.

So gut wurde die Kardinalswürde bezahlt, daß es Zeiten gegeben hat, in welchen es für Kardinäle lebensgefährlich war, ein Glas Wein vom heiligen Vater anzunehmen, ihre Würde konnte bald darauf aufs Neue an den Zahlungsfähigsten vergeben werden.

Der letzte Madonnenmaler des großen Kirchenstiles war vom Papste ausersehen, auch seinerseits den Verfall der Kirche bestätigen zu müssen, welche vollständig aufgehört hatte, als Religion- und Kulturmacht Ansprüche erheben zu können. Die geschichtlich bedeutsame Trennung von Religion und Kirche, welche sich längst vollzogen hatte, war von den eingreifendsten Folgen für den christlichen Staat, sie hat besonders nachteilig auf das Volksleben einwirken können, weil der christliche Staat von dieser Trennung amtlich keine Kenntnis nehmen will. Die europäische Staatskunst glaubt besonders weise zu handeln, wenn sie in ihren amtlichen Handlungen die Kirche noch immer für die vollberechtigte Vertreterin der Religion anerkennt.

Durch Fürstenmorde, Scheiterhaufen und eine ränkevolle Einmischung in die staatlichen Angelegenheiten aller Völker hat die Kirche ihren Einfluß auf die Inhaber der weltlichen Macht aufrecht erhalten, namentlich auch auf fürstliche Frauen. Seitdem sich aber die Trennung zwischen Religion und Kirche vollzogen hat, sind die Wurzeln vertrocknet, aus denen die Kirche ihre eigentliche Lebenskraft gesogen hat, und keine Machtmittel noch schlaueste Berechnung haben das Absterben des Baumes verhindern können.

Seit der Reformation ist die Kirche sehr vorsichtig geworden; die Söhne der Päpste sind nicht mehr die vornehmsten Herren seines Hofes, noch ziehen sie sengend und mordend durch Rom, noch erinnert man sich des Konzilsbeschlusses, daß es gut sei, wenn der Papst Söhne habe, weil sie das Hausvermögen zusammenhalten.

Aber die Kirche kann doch nur den Schein einer weltlichen und geistlichen Machtstellung aufrecht erhalten; sie versendet keine Bannstrahlen mehr, weil sie nicht mehr zünden; jede Art der wissenschaftlichen Forschung zwingt die Kirche zum Widerspruch, weil sie sich ins Unrecht gesetzt sieht; nur durch verzweifelte Gewaltmittel kann das Volk in Botmäßigkeit erhalten werden, soweit es überhaupt noch botmäßig ist, und nur die reichen Geldmittel geben der katholischen Kirche einigen Rückhalt, erlauben ihr prunkende Bauten und kostspielige Krankenhäuser in protestantischen Ländern.

Die Trennung zwischen Religion und Kirche ist aber nicht mehr rückgängig zu machen. In demselben Maße hat die christliche Religion aufgehört Kulturmacht zu sein, in welchem die Kirchenlehre ihre Bedeutung für eine schöpferische Kunst verloren hat; der vollständige Untergang der christlichen Kunst seit Raffael ist das untrügliche Merkmal, daß die christliche Kirche nur noch ein Scheinleben führt.

Seit der Gegenreformation ist das Madonnenbild sinnlich reizvoll geworden, oder es ist krankhaft überspannt und die unmenschlichsten Marter, von denen die Heiligenlegende berichtet, wurden die bevorzugten Vorwürfe für den Kirchenmaler. Man weiß das, man bespricht es als geschichtliche Thatsache, aber die Bedeutung dieser verwilderten und entarteten Kunst für das Volksleben bleibt unerörtert, die doch nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Keiner will es einsehen oder zugeben, daß die Wandlung, welche sich in der Kunst vollzogen hatte, und welche nach Raffael zum Untergange der christlichen Kunst führte, einen unersetzlichen Verlust von nachhaltigster, tiefster Wirkung für die Kultur und demnach für das ganze Volksleben im christlichen Staate in sich schließt.

Dennoch lehrt es jeder Tag, daß mit dem Zusammenbruch der christlichen Kunst auch die christliche Religion auf-

gehört hat erzieherisch auf die Menschen einzuwirken; jede Nummer jeder Zeitung liefert hierfür die zahlreichsten Beweise.

Die Religionsformen sind nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern dieselben, das liegt in der Ungleichheit der menschlichen Lebensbedingungen begründet und in der höheren und niederen geistigen Begabung der Menschen. Keine Religionsform hat gewaltiger als Kulturmacht in die Geschichte eingegriffen als die christliche; aber die gewaltsame Aufrechterhaltung christlicher Religionsformen, denen die Lebenskraft als Kulturmacht fehlt, hat einen um so stärkeren Gegensatz zwischen dem amtlichen Schein und der wirklichen Sachlage hervorgerufen. Das Christentum als eine ausgleichende, versöhnende Kraft im grausamen Daseinskampfe der Menschen ist seit der Trennung von Religion und Kirche völlig unwirksam geworden.

Griechische Kunstherrlichkeit wie die vom Christentum ins Leben gerufenen Kunstformen haben durch die Macht der menschlichen Unvollkommenheit, vermittelt durch priesterliche Herrschsucht, gerade dann die Zeit ihrer höchsten Blüte gehabt, als antike wie christliche Religionsanschauung aufgehört hatte, eine unerschütterte Macht im Volksleben zu sein.

Aber alle wertvollsten Kunstformen, solche, deren Wert für alle kommenden Zeiten immer derselbe bleibt, sind ausnahmslos aus der religiösen Ueberzeugung der Menschen hervorgegangen.

Alle wahrhaft große Kunst ist zu allen Zeiten vom Religionsgefühl der Menschen getragen worden; ohne eine vom Volke geglaubte, in den breiten Schichten als lebendige Kraft thätige Religion entstehen keine Kunstwerke von kulturgeschichtlichem Werte.

Als Folgeerscheinung der Loslösung der Kirche von der religiösen Ueberzeugung des Volkes haben sich auch Religion und Kunst getrennt; das ist ein so unnatürliches Verhältnis,

daß trotz aller Anstrengungen des Staates, die christliche Religion in einer bestimmten Form aufrecht zu erhalten, beiden die rechte Lebensfreudigkeit fehlt, und daraus sind krankhaft entartete Religions- wie Kunstformen entstanden.

Während die überlieferten Religions- und Kunstformen zerfallen, bereiten sich in aller Stille neue vor; überall wo Menschen sind, giebt es Religion und Kunst in irgend einer Form; aber beide entzünden nur dann das Feuer schöpferischer Thatkraft im Künstler, wenn er der Empfindung des Volkes einen wahren, nicht einen aufgezwungenen oder erkünstelten Ausdruck geben kann.

Ein solcher Wechsel geht jedoch ganz außerordentlich langsam vor sich. Jahrhunderte lang hat römische Kunst als Nachblüte der griechischen viele Werke von Bedeutung, aber von fortwährend sinkendem Werte hervorgebracht.

Von den Nachwirkungen der Hochrenaissance zehrten alle Künste bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei und Baukunst erschöpften schließlich ihre letzten Kräfte im Dienste des Gottesgnadentumes und der Frau von Pompadour.

Aber das Andachtsbild ist aus dieser Kunst verschwunden; in diesem Dienste ist die einst überquellend fruchtbare Verbindung zwischen christlicher Religion und Kunst bis auf den letzten Rest vernichtet. Der Abschluß dieses Zeitabschnittes der Kunstgeschichte ist durch das Fallbeil der Guillotine blutig angemerkt; dasselbe hat nicht nur viele Köpfe abgeschlagen, es hat auch den Faden durchschnitten, der Greuze mit Giotto verbindet. Seit der französischen Revolution sind die Künste in einen Zustand zielloser Kunstversuche eingetreten.

Es überrascht, hierüber auf scheinbar entlegenem Gebiet ein zutreffendes Urteil zu finden. Der dänische Diplomat Rist, der den „Laokoon" im Louvre und die „Madonna del Pez" im Escurial gesehen hatte, berichtet aus dem Jahre 1808,

an feinsinnige Mitteilungen über den in Hamburg lebenden Maler Otto Runge anknüpfend: „Daß von Madonnen und Heiligen schwerlich noch etwas Treffliches hervorzubringen sei, nachdem der Kreis jener Anschauungen aus dem Leben verschwunden."

Es ist wahr, die christliche Kunst ist seit der französischen Revolution tot, und es wird Niemanden gelingen, sie zu neuem Leben zu erwecken; auch Gebhardt nicht, trotz seiner hervorragenden Begabung und trotz seines bedeutenden Könnens. Trotz seines unausgesetzten Bemühens, die kirchliche Kunst volkstümlich erscheinen zu lassen, fehlt seinem Werke nicht nur die überzeugende Wahrheit der äußeren Erscheinungsform; demselben fehlt vor Allem jene innere Wahrheit, welche ein befangenes Madonnenbild von Raffael auch dem Ungläubigen lieb und wert macht; jene innere Wahrheit, welche nicht auf kluger Berechnung, sondern auf der Kraft der Empfindung beruht; jene innere Wahrheit, ohne die keine Kunst bestehen kann, wenn sie nicht mit sich selbst in Widerspruch geraten will.

Das tüchtigste künstlerische Können muß scheitern, wenn es sich auf die kirchliche Lehre stützen will, weil die christliche Kunst tot ist; das hat die Christusausstellung aufs Neue bewiesen, trotz der kostspieligen und vielleicht auch erfolgreichen Reklame doch ein verfehltes Unternehmen. Wahre Kunst braucht keine Reklame. Wenn der Künstler nur das Empfinden des Volkes zu treffen wüßte! Das Volk würde schon kommen, selbst jetzt, in kunstverlassener Zeit; das Volk würde ihm zuströmen und würde ihn auf Händen tragen.

Aber der bildende Künstler will sich nicht entschließen, mit dem Urteil des Volkes bei seinem Werk zu rechnen. Es giebt tüchtige Künstler genug; Ludwig von Hoffmann ist ein Dichter in Farben, der auch den Menschen richtig zeichnen kann, aber an eine Wirkung auf das Volk denkt er so wenig,

wie die anderen. Man glaubt das Volk zur Kunst zwingen zu können, wie man es zu einem religiösen Bekenntnis zwingen will, und das gerade kann man nicht; das ist der gesicherte Mißerfolg für Religion und Kunst.

Erst wenn das Volk freiwillig kommt und mit hellem Blick des Kunstwerkes froh wird und dann in gehobener Stimmung in die Alltäglichkeit zurückkehrt, wie man das nach einer Oper von Mozart oder einer Symphonie von Beethoven oder nach Liedern von Schubert und Schumann beobachten kann, dann erst wird die neue deutsche Kunst da sein.

Aber die christliche Kunst ist tot. Die Bedeutung solchen Trauerfalles für das Volk ist am sichersten aus denjenigen Erscheinungen des täglichen Lebens zu ersehen, welche am regelmäßigsten wiederkehren; es ist kein Zufall, daß es dieselben Lebenserscheinungen sind, welche die Selbstgefälligkeit der Besitzenden der zunehmenden Schlechtigkeit der Menschen zuzuschreiben pflegt.

Der christliche Staat hat überfüllte Zuchthäuser und muß immer noch mehr Raum schaffen, um seine Sträflinge unterbringen zu können. Ganz abgesehen von Rußland, das ebenso wenig wie die Türkei zu den europäischen Kulturstaaten gerechnet werden kann, liefern die christlichen Staaten alljährlich mehrere Millionen Menschen, welche amtlich ehrlos gemacht sind, die, geistig tot, von der Möglichkeit ausgeschlossen werden, im eigenen Lande auf Grund ihrer Arbeit selbständig sein zu können.

Wenn man dazu diejenigen rechnet, welche nur durch einen Zufall nicht bestraft wurden, oder welche klug genug waren, sich innerhalb der gesetzlichen Schranken zu halten, wenn sie Unrecht thun wollten, dann ergiebt sich für den christlichen Staat, der die Lehre Christi, die Lehre der idealsten Nächstenliebe, auf seine Fahne geschrieben hat, ein so ver-

nichtendes Urteil, daß entweder die Religion nichts taugen muß, oder die Menschen müssen von einer aussichtslosen Verderbtheit sein.

Nun hat sich aber die christliche Religion als Anregerin zum Guten bis auf den heutigen Tag als wirksam erwiesen, und der christliche Staat ist ganz genau darüber unterrichtet, daß von seinen Sträflingen nur ein verschwindend kleiner Teil aus Freude am Schlechten schlecht handelt.

Es muß in diesem Falle also noch eine dritte Möglichkeit geben. Man will es nicht zugeben, aber die Verwilderung und der gänzliche Verfall der christlichen Kunst beweisen es, daß die christliche Religion eine Form angenommen hat, welche Christi Lehren abgeschüttelt hat oder dieselben zu willkürlich zurecht legt, als daß von den Absichten Christi etwas verwirklicht werden könnte.

Daß es thatsächlich im christlichen Staate so zugeht, ist dadurch bewiesen, daß der christliche Staat, der das Recht und die Pflicht hat, die Ehrlosen unschädlich zu machen, außer Stande ist, seine Staatsangehörigen zu Menschen zu erziehen, welche wissen, was Ehre ist; in seinem Bereich werden alljährlich ungezählte Kinder geboren, welche unter ungünstigen Verhältnissen und Einwirkungen heranwachsen, von denen sie abhängig sind, die stärker sind als sie; deren Ehrgefühl von Anfang an durch Hunger und Verwahrlosung untergraben wird.

Über diese Preisgegebenen giebt es keine statistischen Tabellen, sie würden vernichtend für die Kirche, im höchsten Grade unbequem für die Besitzenden sein. Wenn der christliche Staat die Absicht hätte, der Idee des Christentums gerecht werden zu wollen, würden ihm aus den herrschenden Zuständen nicht nur kostspielige, sondern auch höchst schwierige Aufgaben erwachsen. Die großen Gefahren aber, denen solche Kinder von Anfang an ausgesetzt sind, bedrohen das Lebens-

glück unendlich Vieler vom ersten Lebenstage an, so daß der Staat als Vertreter der Lehre Christi sich dieser Aufgabe nicht entziehen könnte; er thut es aber doch angesichts der schreienden Notstände, von denen er ganz genau unterrichtet ist, und darin liegt der Beweis, daß die christliche Religion aufgehört hat erzieherisch auf seine Angehörigen einzuwirken, daß der Kampf ums Dasein im christlichen Staate mit denselben Härten ausgefochten wird, wie in nicht christlichen Staaten.

Man kann sich sogar alle Tage in den mannigfachsten Formen überzeugen, daß die unvermeidlichen Gegensätze von reich und arm, von vornehm und gering, welche das Christentum auszugleichen berufen war, zu keiner Zeit schroffere Formen angenommen haben, niemals vielleicht grausamere Folgen für Arme und Geringe gehabt haben, wie im christlichen Staate.

Religion und Kunst sind aus der Empfindung des Menschen hervorgegangen, aber im christlichen Staate herrscht der kühle Verstand, der sich als Alleinherrscher fühlt und sich deshalb mit dem Lehrsatz hervorwagen darf, daß die Erziehung des Menschen keinen erheblichen Einfluß auf seine Denk- und Handlungsweise habe; die erbliche Anlage sei Alles und die Wichtigkeit der natürlichen Zuchtwahl für den Viehstapel ist eine erwiesene Sache.

Unter der Herrschaft des wissenschaftlichen Experimentes hat ein solcher Lehrsatz der herzlosen Selbstsucht durch die Wissenschaft zum System erhoben werden können; italienische Gelehrsamkeit hat es übernommen, den Forderungen des modernen Kulturstaates zu entsprechen und hat in einem mehrbändigen Werke die Richtigkeit dieses Lehrsatzes nachzuweisen gesucht.

Wenn die Lehre Christi irgend welche Rechte im christlichen Staate hätte, wäre der Wissenschaft eine solche Niederlage erspart geblieben; auf Sizilien hat im letzten Herbste

ein unschuldig Verurteilter der Freiheit zurückgegeben werden müssen, an dessen Schädel mit Maßband und Zirkel das auserlesenste Verbrechertum nachgewiesen war. Solche Lehre konnte nur wissenschaftliche Form bekommen, weil sich der Verstand von der Empfindung losgesagt hat. Die kühle Selbstsucht der Besitzenden wollte ein wissenschaftliches Mäntelchen umbinden, um die unbequemen und kostspieligen Hungerleider aus Überzeugung ins Zuchthaus stecken zu können.

Denn das ist bei weitem das billigste Verfahren. Die Kosten für die Zuchthäuser sind auf das Kleingewerbe abgeschoben, schon drückt die Gefängnisarbeit die Preise durch ihre Maße, und den Bestraften ist man für immer los; er ist recht- und ehrlos gemacht; wenn er Ehrgefühl hat, verläßt er die Heimat und bekommt noch einen Zehrpfennig dazu, und wenn er frech geworden ist, hat er um so mehr ein Recht auf Hülfe verwirkt.

Durch die Lehre von der Wertlosigkeit der Erziehung des Menschen stellt sich die Wissenschaft in den Dienst des Gegenteils von dem, was wahr ist, und zwar wissentlich.

Denn wer könnte es besser wissen, als die Wissenschaft, daß der Mensch erzogen werden muß, daß die Erziehungsfähigkeit den Menschen vom Tier unterscheidet.

Selbst wenn sich die Wissenschaft in ihrem Machtgefühl als Alleinherrscherin im modernen Kulturleben erkühnen darf, die Unterschiede zwischen Mensch und Tier zu verwischen, die Erziehungsbedürftigkeit aller Menschen kann sie doch nicht leugnen, ohne von jeder Mutter ins Unrecht gesetzt zu werden.

So viel wird sie immer zugeben müssen, daß der Mensch als ein schwaches, hülfsbedürftiges Wesen in die Welt eintritt, daß er jahrelang darauf angewiesen ist, behütet und belehrt zu werden, wenn er lebensfähig bleiben soll, und das schon unterscheidet den Menschen so vollständig vom Tier, daß man sehr befangen sein muß, um diese alltägliche Er-

scheinung zu Gunsten neuer wissenschaftlicher Lehrsätze übersehen zu können.

Die Erfahrungen, welche jeder Mensch in diesen ersten Jahren vom ersten Tage seines Lebens an macht und welche in Deutschland von seinem sechsten Jahre an nach gesetzlichen Bestimmungen seiner Denk- und Handlungsweise Formen und Richtung geben, die sind es, welche im heranwachsenden und erwachsenen Menschen bis ins Greisenalter das Denken und Handeln der Art beeinflussen, daß sie den Menschen zu dem machen, was er ist.

Das ist die Erziehung des Menschen; das ist der Grund, weshalb die Jesuiten Alleinherrscher in der Schule sein wollen. Ausnahmen von der Regel, daß eine richtige Erziehung ohne guten Einfluß bleibt — vorausgesetzt, daß man sich darüber geeinigt hat, was eine richtige Erziehung sei — oder daß trotz einer schlechten Erziehung ein brauchbarer Mensch zustande kommt, können diese Regel weder umstoßen noch entwerten.

Wenn solche Binsenwahrheiten von der Wissenschaft bestritten werden und den Reiz der Neuheit für sich in Anspruch nehmen dürfen, dann hat auch die herrschende Kulturmacht aufgehört, Kulturträgerin zu sein. Mag die Wissenschaft die glänzendsten Entdeckungen machen, ihre Bedeutung für das Kulturleben kann doch nur eine herabstimmende sein, weil sie ihr ganzes Ansehen, das alle Kulturformen auch im Zustande der Unterdrückung immer behalten, dafür einsetzt, den Menschen zu verhindern, daß er sich über das Tier erhebt, menschlich zu denken und menschlich zu handeln.

Das ist der christliche Kulturstaat und seine Humanität, von der die Sieger im Lebenskampfe in schwachen Augenblicken und zu gegenseitiger Verherrlichung so viel Wesens machen.

Sowie Forderungen der Empfindung an den christlichen

Staat gestellt werden, hat er kein Geld; durch die grausamste Ungerechtigkeit, welche den Rechtsstaat zum Unrechtsstaate machte, kann er nicht zu der Einsicht gebracht werden, daß die Empfindung Rechte hat und immer ist die Selbstsucht der Besitzenden auf seiner Seite.

Alle Tage müssen die Verwahrlosten und Hungernden zusehen, wie reich Deutschland ist, wie viel üppiger Luxus getrieben werden kann und zwar nicht nur von reich gewordenen Geschäftsleuten und vom ererbten Besitz, sondern gerade vom christlichen Staate selbst und seinen Vertretern in allen Rangstufen.

Welche Reichtümer würden zusammenströmen, wenn nur die Hälfte derjenigen Mittel, welche alljährlich für die öde „Repräsentation" der Machthaber nutzlos verschwendet werden, zum Schutz der Verwahrlosten und Hungernden verfügbar wären.

Dem Repräsentierenden, der die Mittel dazu hat, würde kaum etwas vom Lebensgenuß verkürzt werden. Für die Einbuße, welche er wirklich erleidet, würde er durch das Bewußtsein entschädigt werden, daß die große Zahl derer, welche repräsentieren müssen, ohne es zu können, die Arbeitsbienen im Korbe, nicht nur in ihrem Lebensgenusse, sondern auch in ihrer Arbeitsfreudigkeit um das Vielfache gehoben würden.

Aber so verschroben sind alle Verhältnisse, daß man es kaum wagen darf, von einer solchen Möglichkeit zu reden, obwohl Alle wissen, daß nur repräsentiert wird, um jenes große Trugbild menschlicher Kultur herstellen zu können, dessen wahrer Wert längst erkannt ist; die Repräsentierenden selbst nennen es die große gesellschaftliche Lüge.

Aber für diese Siegesfeste der Sieger im Daseinskampfe, für die geistlose, zeitraubende und verschwenderische Repräsentation müssen sich die Vertreter des modernen Kulturstaates das Geld am Munde absparen, um mitmachen zu

können; die Beförderung in ein höheres Amt hängt davon ab; sie müssen den Nachweis geliefert haben, daß sie die große gesellschaftliche Lüge für die Dauer eines Abends in einer Form anrichten können, als ob an den Händedrücken und den freundlichen Worten und an der Gastfreundschaft wirklich etwas Wahres wäre.

Wenn die Lehre Christi irgend welche Rechte im Staate hätte, würde nicht die verschwenderische Repräsentation, sondern der Verzicht auf dieselbe guter Ton für die amtliche Staatsvertretung sein, so lange es Hungernde und Verwahrloste im Staate giebt. Dann würden sich auch die Mittel finden, im christlichen Sinne des Wortes gleiches Recht für Alle schaffen zu können, und der christliche Staat brauchte die Wehrlosen und Hungernden nicht länger für Gesetzesverletzungen verantwortlich zu machen, für die sie nicht verantwortlich sind. Jetzt werden die Wehrlosen und Hungernden um eines Brodes willen bestraft und ehrlos gemacht.

Um das schreiende Elend, um die verzweifelte Not, durch welche kleine Kinder schon in die Bahn des Unrechts gedrängt werden, kann sich der Verstand, die gesetzgeberische Selbstsucht der Besitzenden nicht kümmern. Um so fester hält man sich an die Thatsachen, man bricht den Stab und erschöpft die Mittel, um die Formen der gesellschaftlichen Lüge aufrecht erhalten zu können.

Es geht ganz natürlich zu, wenn für diejenigen Kulturformen, von denen die geistige Weiterentwicklung der Menschen abhängt, weder Zeit noch Geld übrig ist. Dann sollte man sich aber auch nicht wundern, daß die lügnerischen Versprechungen sozialdemokratischer Verführer beim armen Volke offene Ohren finden; sie wirken wie goldene Sonnenstrahlen auf die Verwahrlosten und die Hungernden, sie sättigen nicht, aber die Menschen hoffen wieder, und das ist mehr als das halbe Leben für den Menschen.

Deshalb muß auch die gesellschaftliche Lüge dem Umsturz zum Siege verhelfen; die Gegensätze verschärfen sich immer mehr und selbst bei der amtlichen Staatsvertretung wird eine heimliche Unzufriedenheit genährt; die Unbemittelten sehen sich von einflußreichen Ämtern ausgeschlossen, der Aufwand wird immer kostspieliger, und der öde Prunk muß den Menschen schließlich unerträglich werden; schon repräsentiert jedes Dienstmädchen. Die Volksverhetzer von Beruf haben ganz recht, wenn sie sich ruhig aufs Warten legen, ihr Tag muß kommen, an welchem sie aller Repräsentation ein Ende mit Schrecken bereiten.

Wie 1649; wie 1792; wie 1848; wenn Friedrich Wilhelm IV. auch nicht hingerichtet wurde, sein Geist hat die Demütigungen und die Ängste jener Tage nie verwunden, er wurde regierungsunfähig, ehe seiner Lebenszeit ein Ziel gesetzt war.

Man ist entrüstet, man schreibt Leitartikel, wenn es einmal bekannt wird, daß christliche Eltern ihr Kind leiblich zu Tode geprügelt haben, oder wenn sie es mit dem Kopfe gegen die Wand werfen, daß es sterbend zu Boden fällt, oder wenn sie ihrem Kinde Schwefelsäure zu trinken geben. Das sind immer noch Ausnahmen, obschon sich die genannten drei Fälle in vier Wochen des Jahres 1897 zugetragen haben; auch wissen es Alle, daß Engelmacherinnen keine Fabeltiere sind. Aber was ist das gegenüber den unzähligen Fällen geistiger Verwahrlosung, welche man ihrem Schicksal überläßt, oder man thut sich gar noch etwas darauf zu gute, daß hier und da Asyle für verwahrloste Kinder vorhanden sind; meist müssen die Unglücklichen erst durch die Hände der irdischen Gerechtigkeit gegangen sein, ehe sie die Aufnahmeberechtigung erworben haben.

Ist es ein Vergehen oder gar ein Verbrechen, das die Bekanntschaft mit der Gerechtigkeit vermittelt, dann muß erst

dem Gesetze Genüge geschehen; mit hohem Selbstgefühl wird der Hungrige vom christlichen Staate fürs Leben gebrandmarkt; er ist der allgemeinen Verachtung fürs Leben preisgegeben, wenn er bestraft ist; es wäre menschlicher, wenn von Rechts wegen Rattengift verabfolgt würde.

Der christliche Staat verläßt sich auf die Schule, die so viel Geld kostet und die für Hungernde und Verwahrloste doch viel zu spät einsetzt; aber wenn das auch nicht der Fall wäre, die staatliche Erziehung versagt doch, sie hat das Volk, Gebildete wie Ungebidete religionslos gemacht; in der Schule lehren, vom christlichen Staate angestellt, die erbittertsten Gegner der staatlich empfohlenen Religionsform.

Alle, welche den natürlichen Folgen des Hungers und der Vernachlässigung erliegen, für die sie nicht verantwortlich sind, dürfen ehrlos gemacht werden; das ist das Ergebnis dieser staatlich anerkannten Erziehung, und Kirchliche wie Unkirchliche sind darüber im besten Einvernehmen.

An das Verhalten dieser Preisgegebenen macht der christliche Staat dieselben Ansprüche, wie an diejenigen, welche in einer glücklichen Häuslichkeit aufwachsen, oder die im Überflusse leben oder die schon in der Wiege an jeder Seite Adjutanten haben, bei denen es das Staatswohl aber doch mitunter erforderlich macht, daß unliebsame Vorkommnisse in Stillschweigen versinken, durch welche geringere Rangstufen zu gemeinen Verbrechern gestempelt werden.

Bedarf es noch weiteren Beweises, daß der christliche Staat im Sinne der Lehre Christi ebenso tot ist, wie die christliche Kunst? Das Recht des Stärkeren wird ebenso schonungslos ausgebeutet wie bei den Türken und allen anderen nicht christlichen Völkern, denen die Kirche christliche Religionsformen aufzunötigen bemüht ist, um sich darüber täuschen zu können, daß sie im eigenen Lande gegenüber dem Hunger, der Verwilderung und der Sozialdemokratie machtlos ist.

Auch im christlichen Staate giebt es gegen Wehrlose keine Pflichten, sondern nur Rechte, wie in der Tier- und Pflanzenwelt; an diesem alten Rechtssatz im Kampf ums Dasein und seinen grausamen Härten hat der christliche Staat für den Menschen nicht das Geringste geändert; im Gegenteil, er macht die Wehrlosen noch ehrlos dazu, um ihnen die Möglichkeit abzuschneiden, Mitkämpfer im Lebenskampfe sein zu können.

Auch die Ehre ist eine Erscheinungsform des den Menschen angeborenen Verlangens nach dem Vollkommenen, eine Kulturform, welche vorzugsweise geeignet ist, den Kampf ums Dasein, den Alle kämpfen müssen, zu veredeln, den Menschen zu adeln.

Aber alle Kulturformen, und auch die Ehre, haben eine Gleichberechtigung von Verstand und Empfindung zur Voraussetzung, wenn sie erzieherisch wirken sollen. Als Machtmittel, das die Gegensätze des Lebens verschärft, ist die Ehre eine zweischneidige Waffe im Daseinskampfe geworden und nimmt ihre Formen nach dem Rechte des Stärkeren an.

Deshalb darf Jeder das Ehrenwort brechen, so lange der Geld verleihende Wucherer seine Erlaubnis dazu giebt; Falschspieler von Beruf sind daran gewöhnt, ihren Sekt in der auserlesensten Gesellschaft zu trinken und auf Ehrenwort Geldgeschäfte zu machen; wer es gelernt hat, beim Kartenspiel den Gegnern unvermerkt in die Karten zu sehen und den baaren Erfolg seiner Geschicklichkeit in die Tasche steckt, der darf sich als Ehrenmann fühlen; kein hochgeborener Graf braucht sich zu schämen, wenn er bei dem bürgerlichen Gesindel Schulden macht, von denen er weiß, daß er sie nicht bezahlen kann.

Aber Verwahrloste und Hungernde, die etwas zum Essen nehmen, wo immer sie es finden, die bringt die Polizei ins Gefängnis; sie werden ehrlos gemacht.

Zum Strafen stehen die staatlichen Machtmittel immer

zur Verfügung; „Strafe muß sind", sagt der Unteroffizier, und er hat recht. Aber die Rechtswissenschaft des christlichen Staates könnte auf einer höheren Warte stehen. Wer Unverantwortliche ehrlos macht, handelt unverantwortlich; zu solcher Lebensweisheit bedarf es nicht einmal des Christentumes, darüber belehrt schon das natürliche Rechtsgefühl, solcher Grundsatz gefährdet nicht das Recht, sondern nur die Selbstsucht des Stärkeren im Daseinskampfe.

Es gewährt eine große und natürliche, nur nicht christliche Genugthuung, das Recht des Stärkeren nach den Regeln der Wissenschaft ausüben zu können, obwohl es ein längst und allgemein anerkannter Erfahrungssatz ist, daß die Strafe nie etwas nützt, daß sie nur schadet, wenn sie nicht zur Einsicht in das Unrecht führt.

Diese Einsicht zu vermitteln hat der christliche Staat jedoch keine Machtmittel zur Verfügung, weder Erfahrung, noch Zeit, noch Geld.

Vielleicht wäre es auch nicht so sehr Sache des Staates, diese Einsicht zu vermitteln; aber Sache der Religion als einer staatliche Einrichtung wäre es gewiß, und gerade an den christlichen Staat sollte man die höchsten Anforderungen stellen können. Aber da der christliche Staat nur noch dem Namen nach vorhanden ist, kann er solchen Ansprüchen nicht entsprechen, und die Kirche versagt vollends; sie kann es nicht einmal verhüten, daß die Hungerleider straffällig werden und danach das Verbrechen zum Lebensberuf machen müssen.

Es würde sehr viel Geld kosten, wenn jetzt nachgeholt werden sollte, was seit tausend Jahren versäumt ist, den Verwahrlosten und den Hungernden, deren Zahl ins Riesenhafte gestiegen ist, Einsicht in das Unrecht zu verschaffen, ehe ein Unrecht begangen ist; die protestantische Kirche ist arm und die katholische hat wichtigere Aufgaben, für die sie ihr Geld bereit hält. Die Sozialdemokraten sind kluge Leute, wenn

sie sich ruhig aufs Warten legen, denn auch im christlichen Staate kann nur auf die Gefahr hin Recht gesprochen werden, daß die Welt zugrunde geht.

Aber der christliche Staat läßt sich nicht in seinem täglichen Geschäft stören, er straft ruhig weiter. Der Bestrafte ist für immer ehrlos und ist dann am meisten im Nachteil, wenn er noch Ehrgefühl übrig behalten hat; denn die christlichen Brüder und Schwestern sind durch ihre Religion nicht gehindert, mit Hohn und Spott ihr Recht der Stärkeren geltend zu machen. Wenn die Bestraften aus Hunger oder aus Erbitterung oder aus Frechheit rückfällig werden, wundert sich der christliche Staat amtlich und verhängt flugs eine höhere Strafe. Man liest täglich in der Bibel, man geht jeden Sonntag in die Kirche, man bekennt sich laut zu den Dogmen, aber vor allen Dingen ist man Sieger im Daseinskampfe und tritt mit hohem Selbstgefühl eins der wenigen, ausdrücklichen Gebote Christi mit Füßen.

Die Sieger im Daseinskampfe haben sich darüber verständigt, das einen christlichen Staat nennen zu wollen, was in Wahrheit die staatlich anerkannte, grundsätzliche Verkennung jeglichen Christentumes ist.

Der christliche Staat ist ein Titel ohne Wert geworden, die christliche Kunst ist tot, und ein kindisches Tändeln mit künstlerischen Formen muß dem deutschen Volke die Kunst ersetzen. Dem entspricht es ganz genau, daß der christliche Staat mit seinen Verwahrlosten und Sträflingen nichts Anderes anzufangen weiß, als daß er sie dem Verderben vollends preis giebt, daß er ihnen gar keine andere Wahl läßt, als daß sie den Widerspruch gegen das Gesetz für ihr Recht, wenn nicht für ein Heldentum halten.

Anstatt diese Allen bekannte, durch die täglichen Zeitungsberichte beglaubigte Thatsache in ihrer ganzen Trostlosigkeit zu würdigen und mit wirksamen Mitteln zu bekämpfen,

schlägt man lieber die Augen gen Himmel und wundert sich, daß es Sozialdemokraten giebt. Es ist so befriedigend und so dankbar, Wehrlose auch noch als Schuldige behandeln zu können; selbst fromme Christen beruhigen sich dabei, daß es nicht allzu schade sei, wenn die Preisgegebenen und die Verachteten auch noch niedergeschossen werden.

Wer sich in gesicherter Stellung und mit gesicherten Einkünften seines Lebens freut, wird wenig Neigung spüren ernstlich über die Frage nachzudenken, ob nicht viele, ob nicht vielleicht die große Mehrzahl aller Sträflinge nur ein Opfer der herrschenden Lebensanschauungen im christlichen Staate sind; eine Folge des dem führenden Kulturstaat genügenden Kulturlebens, das die Kulturformen der Empfindung entweder mit roher Willkür oder mit verächtlicher Geringschätzung behandelt, während alle Kulturformen nur dann gedeihen können, wenn sie mit strenger Gesetzmäßigkeit und hingebender Selbstverleugnung gehegt und gepflegt werden.

Es blühen noch andere Lebenserscheinungen im christlichen Staate.

Er hat überfüllte Irrenhäuser, von Jahr zu Jahr wächst die Zahl der Geisteskranken, welche die christliche Bruderliebe mit dem Schlüsselbunde auf den Kopf geschlagen hat, damit sie ruhig sind.

Wenn so tierische Roheit nur an einer einzigen Stelle unter der Aufsicht der Kirche ein dauernder Zustand war, dann liefert die Kirche selber den Nachweis, wie vollständig sie das Recht verwirkt hat, sich als Vertreterin der christlichen Religion zu fühlen, und wer vermöchte zu sagen, wie oft dasselbe geschehen ist und wo es noch geschieht.

Es blühen noch andere Lebenserscheinungen im christlichen Staate.

Mit jedem Jahre wächst die Zahl der Selbstmorde in mehrstelligen Ziffern; in einem Volke ohne einheitliche Re-

ligionsform und ohne volkstümliche Kunst gehört Lebensüberdruß zu den berechtigten Erscheinungen.

Aber die christliche Gesellschaft fordert den Selbstmord; sie fordert ihn auch dann, wenn sie selbst ihre Vertreter auf eine abschüssige Bahn gelockt hat, wenn sie Ansprüche an eine bevorzugte Lebensstellung groß zieht, welche den Verhältnissen nicht entsprechen. Anstatt Strauchelnden Mut zur Einkehr in sich selbst zu machen, drückt sie ihnen kaltherzig den Revolver in die Hand, wenn durch falsche Erziehung und jugendlichen Übermut oder durch Falschspieler von Beruf, deren Bekanntschaft durch die höchsten Rangstufen vermittelt und empfohlen wird, ein folgenschwerer Augenblick herbeigeführt ist.

Die Lust am Glücksspiel ist sehr stark im Menschen, und es ist menschlich, leidenschaftlich zu werden. Aber das hohe Spiel, ein Spiel über die vorhandenen Mittel, ist ein Versuch, auf unrechtmäßige Weise Geld zu gewinnen.

Das Recht des Stärkeren erlaubt aber eine andere Auffassung, und deshalb ist es im christlichen Staate nicht nur erlaubt, für solchen Gewinn Ehre und Leben einzusetzen, sondern gerade in derjenigen Gesellschaft, welche sich aus Grundsatz zur Kirche hält, liegt ein gewisses Heldentum darin, für das hohe Glücksspiel Ehre und Leben zu wagen. Wer nur sein Vermögen verliert und die Familie an den Bettelstab bringt, findet im Staatsdienst ehrenvollen Ersatz für seine Verluste, damit er den Freunden nicht lästig zu werden braucht.

Die Lehre Christi legt dem christlichen Staat keine Verpflichtungen auf, sondern unter dem Titel des christlichen Kulturstaates wird das Recht des Stärkeren um so schonungsloser ausgebeutet. Christentum und geistige Kultur haben im christlichen Staate nur unter der Bedingung Rechte, daß sie kein Hindernis sind, das Recht des Stärkeren auszüben

zu können. Nur spricht man das nicht offen aus; die Bildung ist dazu da und reicht gerade soweit, um hierfür umschreibende Formen finden zu können.

Wenn in der Gesellschaft Selbstmorde infolge von Spielverlusten vorkommen, schweigen die Zeitungen. Wenn aber die Hungernden und Verwahrlosten zur Selbstvernichtung schreiten, dann haben die vornehmsten Zeitungen Unterhaltungsstoff für ihre Leser; sie ziehen das verborgene Elend an die Öffentlichkeit und schmeicheln dadurch ihren Abonnenten, den Siegern im Lebenskampfe. Das christliche Volk liest das gern; wenn sich die Empfindung dagegen empörte, würden die Zeitungen klüglich schweigen.

Wilde Völker pflegen mit dem Leben der Menschen zu spielen; es ist das Vorrecht christlicher Völker, Wehrlose zum Selbstmord zu treiben, weil sie Ehrgefühl haben. Wenn die Lehre Christi irgend welche Rechte im christlichen Staate hätte, würden die ehrlos sein, welche den Unterliegenden hindern wollen, daß er sich wieder aufrichte.

Man sagt doch: Zahlen beweisen? Sollten Millionen an Sträflingen, an Wahnsinnigen und an Selbstmördern, welche die christlichen Staaten alljährlich liefern, nicht eine deutliche Sprache reden? Beweisen solche Zahlen nicht mit zwingender Gewalt, daß sich in die Lebensanschauungen der Kirchlichen wie der Unkirchlichen ein großer Rechenfehler eingeschlichen hat?

Dieser Rechenfehler muß beseitigt werden, wenn der christliche Staat seine geschichtliche Aufgabe lösen will, für die er fast vor zweitausend Jahren ausersehen wurde, die Idee des Christentumes für die geistige Weiterentwicklung der Menschen in Formen zu bringen, welche für den Staat wie für das Volk maßgebend sind, beide beglückend, weil sich beide zu einer höheren Kulturstufe entwickeln, als den Menschen vorher beschieden war.

Von der Deutschland anvertrauten Machtstellung erwartet die menschliche Kultur eine neue Kunst, aber sie wartet vergebens.

Deutschland hat sich eine Weltmachtstellung erstritten, aber eine Verwirklichung der Idee des Christentumes kommt so wenig in Betracht, daß alle Kulturfragen unter den engen Gesichtswinkel des Materialismus und des Pessimismus gestellt werden, welche das geistige Leben in Deutschland beherrschen; beiden sind Religion und Kunst nebensächliche Dinge, beide stehen im entschiedensten Gegensatze zum Christentume.

Trotz hoch gesteigerter Bildung ist deshalb der Kunstverfall ein allgemeiner und vollständiger; die Bildung läßt das eigentliche, innere Volksleben unberührt, weil auch sie zu ausschließlich ein Vorteil im Kampf ums Dasein ist. Sie ist nicht kostbarer Besitz, der das Leben leicht macht, sondern sie ist ein notwendiges Opfer, welches das Leben erschwert. Deshalb bleibt die Bildung ohne Einfluß auf die Kulturformen, namentlich aber auf die Kulturformen der Empfindung.

Der Kunstverfall ist seit Raffaels Zeit nicht plötzlich und ohne Vorzeichen hereingebrochen; von den berühmten Künstlern seiner Zeit und seinen Vorläufern wird wiederholt berichtet, daß sie der Kirchenlehre feindlich gegenüberstanden, wie dasselbe von den Gelehrten und Staatsmännern jener Zeit berichtet wird. Selbst Perugino galt für einen Gottesleugner und in Deutschland machte Nürnberg den Behaims und ihren Freunden einen kulturgeschichtlich merkwürdigen Prozeß; Künstler, die doch auch Marienbilder gemalt hatten, sagten sich öffentlich vom Glauben an die Bibel los, was damals heimatlos machte.

Man nannte Perugino den Patriarchen wegen seiner angesehenen Stellung, Religion war nicht nur für den Papst ein gutes Geschäft, und man hatte sich in Italien schon seit

langer Zeit daran gewöhnt, in kirchlichen Dingen die äußere Form für ganz gleichwertig mit einer religiösen Überzeugung zu halten.

In Rom zumal gab man sich gar keine Mühe, ein Geheimnis daraus zu machen, daß die äußere Unterwerfung unter die Formen der Kirche als Machtmittel angesehen und als solches gebraucht wurde, daß aber die Überzeugung der Menschen der Kirche ganz gleichgültig sei.

Aber der Form mußte entsprochen werden. Raffaels Lebensgeschichte, so arm sie an Nachrichten über seine persönlichen Erlebnisse ist, enthält auch nach dieser Richtung hin einen wenig auffälligen und doch merkwürdigen Zug.

Vasari fühlt sich verpflichtet, bei der Nachricht von dem frühen Hinscheiden des Meisters einer frommen Regung nachzugeben. Er berichtet: als Raffael fühlte, daß seine Krankheit zum Tode führen werde, machte er sein Testament; vorher aber schickte er seine Geliebte aus dem Hause fort, weil er ein Christ war.

Ob es sich wohl um die Fornarina im Pittipalaste handelte? Aber das ist nebensächlich; ob der Bericht den thatsächlichen Verhältnissen entspricht oder nicht, diese kurzen Worte beleuchten schon im Munde des Berichterstatters das ganze römische Leben, den päpstlichen Hof und die Bedeutung der Religion für denselben.

Daß der Papst, die Kardinäle und folglich alle Welt nicht wie Christen lebten, durfte jeder wissen und es wird offen und ausführlich genug darüber berichtet. Aber Alle wollten wie Christen sterben, die Furcht vor dem ewigen Feuer hatte die Kirchenlehre doch noch lebendig erhalten, und die Kirche war versöhnt, wenn sie nur im letzten Augenblicke als gütige Vermittlerin auftreten konnte; letztwillige Verfügungen auf dem Totenbette gehörten zu den Haupteinnahmen der Kirche.

Der unglücklichste aller Päpste war der Nachfolger Leo X., der nicht nur als Christ sterben, der auch als Christ leben wollte, und der diese unerhörte Forderung auch an seine Umgebung stellte.

Ganz Rom haßte Hadrian VI.; die Kardinäle flohen den Vatikan; als der Papst in erwünschter Eile gestorben war, wollten die Römer seinem Leibarzt zum Danke ein Denkmal errichten, und die gelehrten Leute schrieben: „Es war eine Wohlthat Gottes, als er im zweiten Jahre seiner Herrschaft abberufen wurde."

Man war aber in Italien viel zu klug, um die Gefahren eines Prozesses heraufzubeschwören, wie ihn Nürnberg erlebt hat. Den Reformationsgedanken in Thaten umzusetzen war den derberen aber aufrichtigeren Deutschen vorbehalten.

Perugino vermochte nur noch durch eine Uebertreibung zu wirken, durch eine schwärmerische Empfindsamkeit, welche zu den rohen und blutigen Kämpfen der pernsiner Adelsfamilien jener Zeit ebenso gut stimmte, wie die ganze christliche Kunst zur Papstgeschichte.

Bis zu den Kreuzzügen ist die christliche Kunst Vermittlerin einer allgemein verbreiteten, volkstümlichen Überzeugung geblieben, aber die Wahrheit der dem Christentume zu Grunde liegenden Idee ist so stark, daß die kulturgeschichtliche Macht der christlichen Kunst noch Jahrhunderte lang die Herrschaft im Kulturleben der Menschen behalten hat. Die christliche Kunst hätte niemals zur Herrschaft gelangen können, wenn sie sich nicht ursprünglich aus gesundem Kraftgefühl in den Dienst des Volkes gestellt hätte. Ihre Dienste wurden angenommen, weil die Künstler eine Zeit lang Formen für ihre persönliche Überzeugung fanden, welche von Allen verstanden wurden und als Ausdruck der Empfindung des Volkes Jahrhunderte lang weiter entwickelt wurden.

Raffael war der letzte künstlerische Vermittler einer volkstümlichen Religion, welche eine urgewaltige, schöpferische Gestaltungskraft besessen hat, deren Verweltlichung durch die Kirche ihren allmählichen aber unvermeidlichen Untergang herbeigeführt hat.

Ein Papst hat dem letzten Madonnenmaler die Palette aus der Hand genommen, der aus einer weltbewegenden Idee heraus Werke von unvergänglichem Werte geschaffen hat.

Leo X. hat Raffael seinem eigentlichen Berufe entzogen und hat dadurch den Abschluß eines kirchengeschichtlich wichtigen Zeitabschnittes kunstgeschichtlich bestimmbar gemacht, als er den Schöpfer der „sixtinischen Madonna" zum Baumeister, Kunstgelehrten und Theatermaler bestellte.

Handzeichnungen für die „Krönung der Madonna“ in der vatikanischen Galerie.

Die Entwürfe für dies Gemälde enthalten mit überzeugender Sicherheit den Nachweis, daß Raffael ein nach bestimmten Schulregeln ausgebildeter Künstler gewesen sein müsse, ehe er nach Perugia kam.

Das Gemälde entspricht in der Gesamtwirkung der Kunstweise Peruginos, sodaß es lange für ein Werk dieses Meisters gegolten hat. In der Farbenwirkung steht es aber Pintoricchio näher, als Perugino, das ist schon von Herren Professor Schmarsow hervorgehoben; besonders auffallend ist das übereinstimmende, etwas verschossene Blau des Mantels der Maria auf den „Krönungen“ beider Meister in der vatikanischen Galerie.

Mag man nun das Jahr 1501 oder das Jahr 1503 als Zeitpunkt für die Entstehung des raffaelschen Werkes annehmen, die Entwürfe sind im Zusammenhange mit den übrigen Arbeiten nur dann zu verstehen, wenn sie nicht von einem Anfänger herrühren, der nur Perugia kannte.

Die Entwürfe sind vielmehr von einem Künstler gemacht, dessen anfängliche — auch nur scheinbare — Unterordnung unter die perusiner Schulregeln (118, teilweise auch 119, 123, 127) auf Grund persönlicher Eigenart und eigener künstlerischer Erfahrung (120, 121) bald zurücktritt, um schließlich ganz zu verschwinden (122, 124, 125).

In den Predellenbildern überwiegt die Vorschrift Peruginos, ganze Figurengruppen entstehen auf der „Beschneidung" nach Schulvorlagen; und doch entbehrt keines des Reizes einer ganz persönlichen Kunst, in der Farbenwirkung wie im Auftrag der Farben und im geistigen Gehalt der Köpfe; voll raffaelscher Eigenart und künstlerischer Überlegenheit ist der Karton für die „Verkündigung"; dasselbe gilt für die Federzeichnung mit der Hauptgruppe aus der „Beschneidung".

Bei den Entwürfen für die „Krönung" wiederholt sich in übersichtlicher Weise, was bei den Madonnenentwürfen ein mehr verwickelter Vorgang ist: anfänglich ein deutlich erkennbarer Anschluß an die Schulregeln von Perugia, dann aber ein unwillkürliches, zugleich aber zielbewußtes Aufgeben derselben, weil der Schule die auf persönliche Eigenart des Ausdruckes und eine möglichst große Naturwahrheit gerichteten Ansprüche des überlegenen Schülers nicht genügte.

Aber auch der erste, ganz perusinische Entwurf für die „Krönung" (Nr. 118) ist ganz selbständig in der Benutzung von Schulformen. Die Umbildung, welche dieselben erfahren, haben ganz bestimmte künstlerische Mittel zur Voraussetzung, welche der Schule Peruginos fremd sind, welche aber dem ausführenden Künstler geläufig waren, als die „Himmelfahrt der Madonna" entstand.

Die perusiner Meister hatten nicht gelernt, den menschlichen Körper auf Grund einer genauen Kenntnis des Nackten zu bilden, welche Leonardo und Michelangelo zu Fachmännern in der Anatomie des Menschen machte, sondern sie waren darauf angewiesen, die Natur nach ausgezeichneten Vorbildern aus zweiter Hand zu nehmen.

Schon deshalb liegt es gar nicht im Bereich des Möglichen, daß Raffael innerhalb der kurzen Frist, welche den ersten Entwurf zur „Krönung" vom letzten trennt, einzig

und allein unter der Leitung von Perugino eine künstlerische Wandlung durchmachen konnte, welche einer vollständigen Umwandlung gleich kommt.

Im Engelkopf des britischen Museums und in der Hand desselben Engels (122), in den Apostelköpfen und in den Händen des Thomas (125) kommt erfolgreiche Beobachtung der lebenden Form und bedeutende Eigenart ungehindert zum Durchbruch, nachdem Raffael anfangs befangener gearbeitet hatte.

Der erste Entwurf für die „Krönung" ist der Art in den Formen Peruginos gehalten (118), daß Morelli denselben für eine Arbeit Pintoricchios halten konnte.

Nun haben aber alle vier Engelfiguren dieser Zeichnung nackte Füße, von denen auch nicht ein einziger auch nur andeutungsweise diejenige Stellung des Spielbeinfußes einnimmt, welche bei Peruginos und Pintoricchios Figuren unvermeidlich ist.

Zunächst ist es deshalb ausgeschlossen, daß einer dieser Meister die peter Zeichnung gemacht haben könnte. Dann aber, da andere Künstler nicht inbetracht kommen, liegt in diesen Füßen, welche dieselben Formen haben, wie die nackten Füße der Frauen vom „Traum des Ritters" (Nr. 11), ein unumstößlicher Beweis dafür, daß Raffael über künstlerische Erfahrung verfügen mußte, ehe er nach Perugia kam.

Andererseits liegt in diesen nackten Füßen der Beweis, daß der „Traum des Ritters", dem jeder leiseste Hinweis auf Perugino fehlt, doch der Zeit nach nicht allzu weit vom Entwurf für die „Himmelfahrt der Maria" entfernt liegen könne.

Auf dem Gemälde muß man die Merkmale der künstlerischen Selbständigkeit und Ueberlegenheit mühsamer suchen, weil sie der Hauptsache nach im Ausdruck der einzelnen Apostelköpfe zur Geltung kommen.

Man wird sich aber, um ein Beispiel zu nennen, leicht überzeugen, daß der Apostel Johannes, die erste Figur links auf Raffaels Gemälde, dem zweiten Apostel links auf Pintoricchios „Krönung" sehr ähnlich ist; beide Werke hängen nicht weit von einander; man wird finden, daß der Schüler den geziert kleinen Mund des Meisters voller, breiter, natürlicher bildet; daß er den nach oben gerichteten Blick des Apostels aus dem schwärmerisch nichtssagenden in den Ausdruck staunender und begeisterter Verehrung umbildet.

Aber viel deutlicher und leichter erkennbar trägt jeder der Entwürfe, jeder in seiner Art, die Beweise der Selbständigkeit an sich.

Man erkennt dieselbe, wenn die Feder in der Gewohnheit und nach der Vorschrift der Schule zeichnend den Körper und die Falten der Gewänder bildet, wenn gleichzeitig aber der mit spitzer Feder gezogene haarfeine Strich wie beim heiligen Franciscus Nr. 17 und der heiligen Katharina Nr. 16 voll inneren Lebens ist, wenn jeder kleinste Strich seine besondere Aufgabe hat und dadurch bewirkt wird, daß sich der Fall der Gewänder den Formen des menschlichen Körpers mit mehr Verständnis anpaßt, als die Meister der Schule besaßen.

Selbständigkeit liegt in der liebenswürdigen, geistig belebten Verschiedenheit der vier Engelköpfe, deren jeder seine persönliche Eigenart hat.

Selbständigkeit liegt in der Mannigfaltigkeit der darstellenden Mittel; die perusiner Meister verwendeten die Feder über einer Vorzeichnung mit Silberstift und eine weitere Ausführung des Umrisses mit der Feder oder dem Pinsel.

Raffael verwendet den Silberstift bald auf stark getöntem Grunde, auf welchen die Lichter mit Weiß aufgesetzt werden, oder er verwendet den Silberstift auf hellem Grunde

ohne Weiß, oder er überarbeitet den Silberstift mit der Feder ändernd und bessernd, und im Predellenbilde der „Verkündigung" liefert er eine meisterhaft durchgeführte Sepiamalerei, aus welcher sich die Landschaft als Federzeichnung über Silberstift wirkungsvoll abhebt.

Daß Raffael andere Kunstformen als die Peruginos genau gekannt haben müsse, ehe er nach Perugia kam, ist ferner aus der Gesichtsform des geigenden Engels Nr. 122 zu schließen, welche von Peruginos Formen ebenso verschieden ist, wie von der „Madonna Solly", derjenigen unter den Madonnen Raffaels, welche wohl am meisten von Peruginos Formen angenommen hat (vergleiche S. 60).

Das volle, gleichmäßige Oval, aus welchem das Gesicht des Engels entwickelt wurde, ist beim „heiligen Vitalis" wiederzufinden, der die große Fahne mit dem Stadtwappen von Urbino hält und auf anderen Gemälden Timoteos, der „heilige Margaretha" in der Pinakothek von Bologna und der „Verkündigung" in der Brera; diese Gesichtsform geht auf Francia zurück.

Das Oval des Engels hat auch die „schmerzensreiche Mutter" in der Albertina, hat die „Madonna Connestabile" und die entsprechende Zeichnung in Berlin; hat die Madonna des Dreifigurenbildes in Berlin und die entsprechende Zeichnung in der Albertina, alles frühe Arbeiten, die in Perugia entstanden sind. Das Gesichtsoval Peruginos verbreitert sich über der gewölbten Stirn und verjüngt sich im Kinn.

Dieser Unterschied zwischen den Gesichtsformen Francias und Peruginos tritt nicht auf allen Köpfen jedes Mal in gleicher Stärke hervor. Man muß eine größere Anzahl von Arbeiten beider Meister vergleichen und wird dann den aus dieser Verschiedenheit hervorgehenden Unterschied zwischen der „Madonna Connestabile" und der „Madonna Solly" wahrnehmen können. Der geigende Engel im britischen Museum

hat ein Gesichtsoval, das der erstgenannten aber nicht der zweiten dieser Madonnen entspricht, welche von beiden die später gemalte ist.

Derselbe Unterschied besteht zwischen dem „Salvator mundi" in Brescia und dem „heiligen Sebastian" in der Galerie Lochis in Bergamo.

Je länger Raffael in Perugia arbeitet, desto mehr überwiegt in den dort entstandenen Werken die Gesichtsform Peruginos; das „Sposalizio" zeigt Raffael als Schüler dieses Meisters, aber auch als den überlegenen Künstler, der die alten Formen mit vertieftem geistigen Gehalt erfüllt; er setzte die Jahreszahl 1504 auf das Gemälde, der Zeitpunkt, an welchem der einundzwanzigjährige junge Mann die Fähigkeit erworben hatte und die Berechtigung, sein eigenes Können an größeren Meistern erproben zu können.

Trotz der perusinischen Formen sind alle Figuren des „Sposalizios" veredelt; sie sind im geistigen Ausdruck geistig lebendiger, als Peruginos Köpfe und sind mit höchster, liebevollster Sorgfalt durchgeführt.

Derselbe große Abstand im geistigen Gehalt der Köpfe, welcher Raffaels Arbeiten von denen seiner perusiner Meister unterscheidet, ist auch an den Händen nachweisbar und tritt namentlich in den Entwürfen hervor, besonders merkwürdig ist der Unterschied zwischen den befangenen Händen der „Krönung" und den künstlerisch freien Händen einiger Entwürfe.

Die Hand des geigenden Engels im britischen Museum ist ganz frei von der Schule; sie ist in jeder Umrißlinie der Hand und der Finger vielfach verbessert und überarbeitet, aber sie ist frisch nach dem Leben gezeichnet; sie ist zu keiner anderen Verrichtung zu gebrauchen, als den Bogen zu halten und thut das so leicht wie sicher; sie überragt das Können und das Wissen der Schule nach jeder Richtung.

Die Hände des Gemäldes dagegen sind puppenhaft und

kraftlos, die Rechte des ersten Apostels links vermag mit solcher Hand das große, schwere Buch weder wirklich zu tragen noch es sicher anzufassen.

Daraus ist kein anderer Schluß zu ziehen, als daß Raffael malend gezwungen war, sich für dies in der Werkstatt des Perugino entstandene Gemälde den Schulregeln unterzuordnen, daß er aber außerdem die Fähigkeit besaß, unabhängig von der Schule zu arbeiten.

An den ersten, verzeichneten Händen der perusiner Madonnen Raffaels kann man sich überzeugen, daß die Werkstatt nicht in der Lage war, Raffael die nötige Anweisung zu geben, wie eine Hand auf Grund der Kenntnis ihres inneren Baues zu entwerfen sei.

Deshalb mußte Raffael gründlich gelernt haben, die lebende Körperform als Vorbild für richtiges Zeichnen zu benutzen, ehe er Werkstattgenosse Peruginos geworden war, denn zu dieser Zeit wußte er perusinische Formen zu bilden, welche mehr wirkliches Leben aufzuweisen haben, als die Formen der Schule besaßen.

Die ersten Entwürfe für die Krönung, welche nach dem lebenden Menschen in der Zeittracht gemacht sind (119, 120), schließen sich in den Körperformen nicht an Perugino an oder an das Skizzenbuch, obgleich 119 in der Federführung solchen Werken ähnlich ist, sondern sie bilden eine und dieselbe Gruppe mit denjenigen Zeichnungen, welche den Übergang von Urbino nach Perugia bezeichnen, und als deren Urbild Timoteos heiliger Vitalis in der Brera zu vergleichen ist.

Es sind dies namentlich die Bogenschützen und die Auferstehungsfiguren; die musizierenden Engel von 120 sind in den Formen der Hand noch sehr befangen, aber nicht im geringsten perusinisch, die Hand des Tamburinschlägers ist mit der Linken der Madonna vom Vitalisbilde zu vergleichen; 119 und 120 sind in der Führung der Feder wie des

Silberstiftes vorsichtig, beinahe ängstlich und 119 verwendet das Verfahren Peruginos im Zeichnen mit der Feder für Körperformen, welche unabhängig von Perugino sind, ein wichtiger Punkt, der deshalb wiederholt hervorgehoben wird.

Vergleicht man alle diese Figuren, welche für die „Krönung der Madonna" bestimmt sind, mit der von freier Hand und mit selbstbewußtem Federzuge gezeichneten „schmerzensreichen Mutter" in der Albertina, dann wird man zu überlegen haben, ob die „Kreuzigung" wirklich das erste von den unter dem Einfluß Peruginos entstandenen großen Tafelbildern Raffaels sein kann; ob es nicht größere Wahrscheinlichkeit hat, anzunehmen, daß zuerst die „Krönung" und dann erst die „Kreuzigung" gemalt sei.

Ein genauerer Vergleich der beiden Gemälde in ihrer zeichnerischen und namentlich auch in ihrer farbigen Durchführung sowie mit anderen, vorher oder nachher entstandenen Malereien wird diese Schlußfolgerung zu bestätigen haben

Nr. 118.

Die Himmelfahrt der Madonna. 1

Aufrecht stehend schwebt die Madonna auf einer von drei Cherubimköpfen getragenen Wolke; zu ihren Füßen tauchen zwei Engelknaben aus der Wolke auf und über ihr schweben in regelmäßigen Abständen drei weitere Cherubim.

Die Augen der Madonna sind gen Himmel gerichtet, ihre Hände sind zum Gebet aneinander gelegt; die Gewänder sind in der Weise Peruginos angeordnet, der Kopf ist vom Mantel verhüllt.

Die ganze Figur ist von einer ovalen, oben spitz zulaufenden Mandorla (eine Form, welche Pintoricchio wiederholt verwendete) eingeschlossen. Rechts und links von der Mandorla stehen je zwei Engel auf Wolken, von denen das eine

Paar Geige und Harfe, das andere Paar Bratsche und Tamburin spielt.

Das Blatt ist durch abgeriebene Stellen und Flecken entstellt.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung in Silberstift.

Pester Nazionalmuseum. Passavant 240. Springer I, 69. Crowe und Cavalcaselle I, 110, 111.

Dieser sorgfältig durchgeführte Entwurf ist ein abgeschlossenes Werk wie die ersten Madonnenzeichnungen und wurde in dieser Fassung nie für ein Gemälde verwertet; aber die musizierenden Engel umgeben in gleicher Anzahl und mit denselben Instrumenten, wenn auch in veränderter Anordnung, die Hauptgruppe der „Krönung".

Die Schulformen Perugino's überwiegen in der Gewandung der Madonna; die künstlerische Selbständigkeit bezeugt ihr Gesichtsoval. Unter den Handzeichnungen Raffaels steht diesem Madonnenkopf die Zeichnung im Städelschen Institut (Nr. 55) am nächsten, namentlich durch die ausdrucksvollen Augen mit den kleinen Augensternen, denen alle peruginische Schwärmerei fehlt.

Die weichen Falten von Mantel und Schleier, welche das Gesicht einfassen, sind mit den Madonnenentwürfen Nr. 54, 55, 64 zu vergleichen; der breite Scheitel Perugino's ist im Mantel angegeben, ein Versehen, das bei den mit ihrer Schulregel verwachsenen Meistern von Perugia nicht vorkommen konnte.

Jede Engelfigur zeigt in den Gewändern den eckigen Schwung der Schule, aber in einer durch künstlerisches Feingefühl und zeichnerische Überlegenheit gemilderten Form. Der nackte Körper hebt sich trotz bauschiger Falten klar ab; die Gesichter sind in Form und Ausdruck den Frauen vom „Traum des Ritters" wie den „Grazien" verwandt, auch ihre Hände haben persönliche Eigenart und sind voll innern Lebens.

Die musizierenden Engel der „Krönung" Pintoricchios haben wohl bewegte Gewänder, aber die Falten folgen der eigenen Schwere und hängen ohne Leben nach abwärts; auf der „Taufe Christi", einer wertvollen Zeichnung Peruginos im Louvre (Braun 279) kommen ähnlich gebildete Falten wie bei den im Winde flatternden Gewändern Raffaels vor; aber die größere Weichheit und Mannigfaltigkeit der letzteren (vergleiche Nr. 121) zeichnen sie ebenso sehr vor Perugino aus, wie die lebensvolle Körperbildung des Engels.

Eine Errungenschaft aus Perugia ist die richtige Wiedergabe des höher stehenden inneren Knöchels am Standbein des ersten Engels, links.

Nr. 119.

Christus und die Madonna nach männlichen Modellen in der Zeittracht. 2

Zwei männliche Figuren sitzen einander in derselben Stellung gegenüber, welche Christus und die Madonna auf dem Gemälde einnehmen. Links sitzt der Vertreter der Madonna, die Figur ist nach rechts gerichtet, die Augen sind niedergeschlagen, die Hände sind zum Gebet zusammen gelegt. Rechts sitzt der Vertreter Christi; der Körper ist nach links gerichtet; die erhobene Rechte hält über dem Haupte des Anderen einen Reifen, die Linke ist segnend bis zur Brust erhoben.

Federzeichnung über Silberstift. Rückseite von Nr. 125.

Lille, Braun 67; Passavant 384; liller Katalog 701; Crowe und Cavalcaselle I, 112: „kaum gut genug"; Nr. Muntz S. 66: „echt"; Morelli, Berlin, S. 344, 346 giebt eine Abbildung mit dem Bemerken: „sogenannte Studie zur Krönung Mariä" in Lille. Copie."

Durch die etwas leblose Umrißlinie und durch die flachen

Formen der Körper, bewirkt durch gerade Strichlagen innerhalb des Umrisses, ferner durch die häßliche Linke des Christus mit den viereckigen Nageleindrücken (vergleiche Peruginos „Bogenschützen", einer Federzeichnung des Herzogs von Aumale, Braun 100) macht die Zeichnung nicht den Eindruck der Eigenhändigkeit. Man ist eher geneigt anzunehmen, daß eine fremde Hand die echte Silberstiftzeichnung, welche an verschiedenen Stellen unter der Federzeichnung erkennbar ist, mit der Feder übergangen habe.

Überzeugt man sich aber von der glücklichen Wiedergabe des in den Figuren thätigen Gedankens, die demütige Bescheidenheit Mariens, die feierliche Gehobenheit Christi, welche in der Zeichnung wirkungsvoller ist, als im Gemälde, wo dem Gesichte Christi etwas Starres anhaftet; überzeugt man sich ferner von der Selbständigkeit der Feder, welche sich nicht darauf beschränkt, die Vorzeichnung nachzuziehen, sondern welche vorsichtig ändernd, bessernd, dem Silberstifte folgt; sieht man, daß die Linke Christi im Gemälde dieselbe Fingerbildung hat, wie in der Zeichnung und daß die Ärmelfalten der Zeichnung mit denselben Häckchen versehen sind, wie die des „Trämmenden Ritters" und der Bogenschützen (Nr. 11 u. Nr. 12) und dieselbe Wirkung eines einfachen und natürlichen Falls des Stoffes haben, dann wird man die Eigenhändigkeit doch anerkennen müssen.

Beide Figuren, für ein Gemälde aus der Werkstatt Peruginos bestimmt, sind nach den Körperformen und nach der Haltung der Füße ganz unabhängig von Perugino; in beiden Punkten schließen sie sich unmittelbar an die Figuren an, welche in Urbino oder in der Übergangszeit von Urbino nach Perugia entstanden sein müssen und bestätigen Raffaels Unabhängigkeit von Perugia, als er die Entwürfe für dies Gemälde zeichnete.

Nr. 120. 3

Engelstudien.

Zwei musizierende Jünglinge in der Zeittracht; der erste ist geflügelt und schlägt das Tamburin; er nimmt genau dieselbe Stellung ein, in welcher er für das Gemälde verwendet wurde; nur die zur Tracht gehörige Mütze mußte fortgelassen werden.

Die Mützen beider Figuren lassen die Stirn niedrig erscheinen und verlaufen über den Augen in wagerechter Linie.

Der Geigende richtet den Kopf im Gemälde nach oben anstatt nach abwärts, im übrigen stimmt er zu dem rückwärts stehenden Engel, rechts. Der Gesichtsausdruck, die Körperform und die Stellung der Füße ist bei beiden Figuren frei von jedem Einfluß perusinischer Schulregeln.

Silberstift auf gelblich-grün getöntem Grunde mit Weiß gehöht.

Oxford, Braun 3; Passavant 493; Robinson 9; Crowe und Cavalcaselle I, 112; Morelli, Berlin 324; vergleiche Kahl, S. 111.

Ohne die Zusammengehörigkeit mit den Entwürfen für die „Krönung" würden diese Figuren in die Übergangszeit verwiesen werden müssen, als die Auferstehungsfiguren Nr. 13 und 14 entstanden; Formen und Ausführung sind dieselben.

Die Hände des Tamburinspielers, welche in größerem Maaßstabe einzeln wiederholt sind, ohne an Befangenheit zu verlieren, sind mit den Händen der knieenden Figur von Nr. 13 noch besonders zu vergleichen; außerdem ist die Linke des Tamburinspielers mit der Linken der Madonna von Timoteos Gemälde mit dem heiligen Vitalis zu vergleichen, in derselben Fingerstellung hält die Madonna den Fuß des Kindes.

Nr. 121.

4 Ein geigender Engel.

Der mit vorgesetztem linken Fuß nach links schreitende Engel, im Gemälde der erste, rechts, ist nach einem lebenden Vorbilde in der Zeittracht gezeichnet. Darnach ist das wehende Gewand mit seinen reichen Falten hinzugefügt.

Im Gemälde ist die Kopfhaltung geändert, der Engel sieht nicht vor sich hin, sondern er wendet den Kopf nach rechts und sieht auf die Bratsche herab, welche er spielt.

In der Strichführung wie in den Formen des Körpers ist ein erheblicher Fortschritt gegen die vorige Nummer wahrnehmbar.

Silberstift auf getöntem Grunde.

Lille, Braun 66; Passavant 383; liller Katalog 707; Crowe und Cavalcaselle I, 212, 213, halten eine zweite Figur für echt, welche die Mandoline spielt, die aber zu schwach und unsicher gezeichnet ist, um eigenhändig sein zu können.

5 Nr. 122.

Der Kopf und die rechte Hand des geigenden Engels.

Der Kopf und die Hand des Engels, welcher die Bratsche spielt, in derjenigen Haltung, welche im Gemälde beibehalten wird (vergleiche die vorige Nummer); der Körper ist nach links, der Kopf ist nach rechts gewendet, der Blick ist nach abwärts gerichtet.

Silberstift auf einem getönten Grunde, der einen Stich ins Violette hat, wie Nr. 125.

Britisches Museum, Braun 70; Passavant 440; Morelli, Berlin, 181, 268, 324.

6 Nr. 123.

Der Kopf des Apostels Jacobus des Älteren.

Der Kopf ist nach links und schräge nach oben gerichtet;

das Gesicht ist im Zweidrittelprofil sichtbar; die Augen sind nach oben geschlagen.

Federzeichnung.

Oxford, Braun 4; Passavant 555; Robinson 10.

Dies kleine Blatt verdient besondere Beachtung; denn es beweist, daß Raffael das venezianische Skizzenbuch gekannt haben müsse; es beweist Raffaels Ueberlegenheit über dasselbe und beweist ferner, wie Raffael sich von Anfang an zu den Mustern der Schule gestellt hat.

Das venezianische Skizzenbuch enthält ganz denselben Kopf (Venedig unter Raffael, Braun 105; Passavant 57), derselbe ist von Raffael nach dieser Vorlage im Gegensinne wiederholt; das ist im engsten Anschluß an die Vorlage geschehen, nur ist eine freiere Federführung wahrnehmbar trotz der starken Ueberarbeitung des Kopfumrisses.

Die eigentliche Grundverschiedenheit liegt aber im geistigen Ausdruck der beiden Köpfe: in Venedig bewirken der Blick und der geöffnete Mund einen einfältigen Gesichtsausdruck, der in der Wiederholung zu einer maßvollen Innigkeit umgewandelt wird.

Aber mit dieser Wiederholung war Raffaels Arbeit an diesem Kopfe nicht beendet. Im Anschluß an die eben genannten Zeichnungen ist noch eine dritte entstanden, welche ganz deutlich macht, wie ein schöpferisch veranlagter Schüler die Vorbilder seiner mehr handwerksmäßig veranlagten Lehrer verwertet.

Diese dritte Zeichnung befand sich im Besitze von Mr. Malcolm (Nr. 172 seines Katalogs); sie ist von Morelli, Berlin, S. 319, abgedruckt.

Hier erst ist die Schulvorlage ganz ins Raffaelsche übersetzt; das Enge, Starre der Schule gewinnt durch lebensvollere Formen und geistige Vertiefung des Ausdruckes neues Leben: die Wange und der Hals sind weich in den Formen, das wohlgebildete Ohr ist stark überarbeitet, aber es ist wahr

und sehr gewissenhaft gemacht, vergeistigte Milde und Reinheit ist die Gesamtwirkung. Im Gemälde ist diese Wirkung fast ganz wieder verloren gegangen.

Auf der Rückseite eines Blattes aus dem venezianischen Skizzenbuche (es stellt ein kurzhalsiges Kind dar, Braun 102) sind zwei Jünglingsköpfe sauber mit der Feder ausgeführt. Der eine ist nach rechts gerichtet, das Auge blickt sinnend nach oben, die Rechte ist stützend an den Kopf gelegt. Der andere ist nach links gerichtet und sieht nach rechts und abwärts; beide sind mit einem Baret bedeckt.

Offenbar sind dies Arbeiten nach einem lebenden Vorbilde und der mit der Hand gestützte Kopf macht ganz den Eindruck, als wäre er eine Vorarbeit für den Kopf des Skizzenbuches, welchen Raffael wiederholte. (Vergleiche Kahl, S. 68.)

Eine solche Benutzung des lebenden Vorbildes stößt natürlich den Satz nicht um, daß die Meister von Perugia in der Zeichnung des Nackten von florentiner und anderen Künstlern abhängig waren.

Zur völligen Aufklärung der Sachlage ist die Zeichnung des Skizzenbuches, vielleicht vom Verfasser desselben selbst, noch einmal ausgearbeitet; durch die Wiederholung innerhalb der Schulschranken wird in erschöpfender Weise der Nachweis geliefert, daß der Unterschied der Köpfe von Venedig, Braun 105 und von Oxford, Braun 4, kein zufälliger ist.

Diese Wiederholung (Uffizien, Braun 332 unter dem Namen des Antonio Pollajuolo, vergleiche Kahl, S. 75) stellt einen heiligen Hieronymus in halber Figur dar, der sich kasteiet. Die Zeichnung ist in der sicheren Federführung und in der ganzen Auffassung den besten Blättern des Skizzenbuches gleichwertig, aber dieser Heilige ist vom Apostelkopf in Oxford und vom Apostelkopf in der Sammlung Malcolm ebenso verschieden, wie der Kopf des Skizzenbuches, ist letzterem, trotz feinerer Arbeit, im geistlosen Ausdruck gleich.

Daß diese Zeichnung in den Uffizien für ein Werk des Antonio Pollajuolo angesehen wurde, lag ziemlich nahe. In Florenz fanden Perugino und Pintoricchio die Meister der Körperkenntnis, an deren Werken sie lernten, was ihnen fehlte. Die knochigen Figuren des Antonio Pollajuolo kennzeichnen einen etwas eckigen Menschenschlag; die in schwerer Arbeit starr gewordenen Finger des Modelles bedingen eine steife Zierlichkeit in der Fingerstellung, von der namentlich der kleine Finger betroffen wird. Dieser Handform Antonios ist die Handform Peruginos, wenn auch umbrisch gemildert, nahe verwandt.

Nr. 124.

Apostelkopf. 7

Der Kopf des Apostels Jakobus des Älteren; siehe die vorige Nummer.

Der Umriß ist stark überarbeitet, aber die Ausführung des Ganzen ist von schöner Wirkung; das Haar, der Hals mit dem Kehlkopf, ferner Mund, Nase und Augen, im Kinn das ziemlich breite Grübchen; der Kieferwinkel und der scharfe Rand des Kiefers sind weich und geschickt geformt. Über dem Ohr springt eine mehrfach gedrehte Haarlocke vor, welche besonders leicht bewegt und lebendig in der Wirkung ist.

Schwarze Kreide.

Sammlung Malcolm; Robinson 72; Passavant 307; Morelli, Berlin, S. 319.

Nr. 125.

Kopf und Hand eines Apostels. 8

Der Kopf des heiligen Thomas und die Hände desselben, welche den Gürtel der Madonna halten.

Der Kopf ist fast von vorne gesehen und ist mit erhobenen Augen hintenübergebeugt.

Rechts, ganz verwischt, ist noch eine zweite Figur sichtbar, die nicht von Raffaels Hand ist.

Silberstift auf getöntem Grunde, der einen Stich ins Violette hat. Rückseite von 119.

Lille, Braun 58; Passavant 384; liller Katalog 700.

Es giebt in Lille eine vergrößerte Wiederholung dieses Kopfes, welche nicht eigenhändig ist.

Nr. 126. 9

Der Karton des Predellenbildes „Die Verkündigung."

In einer reichen Säulenhalle sitzt rechts die Jungfrau, in schwerer perusinischer Gewandung; sie hat ein aufgeschlagenes Buch in der Linken, welche im Schoß liegt; die Rechte ist verwundert bis zur Brust erhoben.

Von rechts naht eilenden Schrittes der Engel, die Rechte Maria segnend zuwendend. Der Palmzweig in der Linken ist nur angedeutet.

Ausblick ist eine Landschaft. Am Himmel erscheint Gottvater in den Wolken und entsendet die herabfliegende Taube.

Federzeichnung über Silberstift; die Halle und die beiden Figuren in derselben sind sorgfältig und überaus geschickt mit dem Pinsel und Sepia ausgemalt. Die Umrisse sind durchstochen.

Louvre, Braun 266; Passavant 320; Morelli, Berlin, S. 181, 268.

Auf diesem Karton ist eine größere Anzahl von Hülfslinien und Hülfspunkten zu finden: die Mittellinie, in derselben der zwei Mal durch Zirkeleindrücke und wagerechte Linien bezeichnete Augenpunkt. Die zum oberen dieser Augenpunkte verlaufenden Linien der Säulenfüße und der Knäufe; ein Kreis um den Knauf der Mittelsäule u. a.

Nr. 127.

„Die Beschneidung." 10

Die Mittelgruppe des Predellenbildes mit dem Priester, der hinter einem Tische mit vasenartigem Untersatze steht und der das Kind aus den Händen der rechts stehenden Maria entgegennimmt. Links steht Joseph, die Linke auf den Tisch legend.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung; der Untersatz des Tisches ist zum größten Teil nicht mit der Feder übergangen.

Oxford, Braun 5; Passavant 456; Robinson 11; Morelli, Berlin, 181, 268. Kahl, S. 111.

Männergruppe von vier Figuren. 11

Für das Predellenbild „Die Beschneidung" hat Raffael eine Zeichnung in Lille benutzt, welche trotz veränderter Anordnung der Figuren deutlich als Vorbild wiederzuerkennen ist, wie die Frauengruppe desselben Predellenbildes gleichfalls auf Vorbilder von Perugino zurückgeht. Die Zeichnung trägt den Namen Raffaels, entspricht aber ganz der Art des venezianischen Skizzenbuches und ist schon von Passavant der Schule Peruginos zugewiesen. Auch in diesen Gewändern kommen jene Häkchen als Faltenabschluß vor, welche gelegentlich der „Bogenschützen" in Lille besprochen wurden (Nr. 12).

Federzeichnung.

Lille, Braun 60; Passavant II, S. 486, unten; liller Katalog 721; Morelli, Berlin, 332.

Die Anbetung der Könige. 12

Für das Predellenbild „Die Anbetung der Könige" glaubt man in Stockholm die Federzeichnung oder den Karton zu besitzen. Das Original konnte nicht verglichen werden; Mo-

relli hielt das Blatt für echt und hat es Berlin, S. 345, abdrucken lassen. Nach diesem Druck zu urteilen scheint die Zeichnung eher ein Facsimilestich nach dem Original oder ein Umrißstich nach dem Predellenbilde zu sein.

Springer hielt die Stockholmer Zeichnung für echt (I, 71); Crowe und Cavalcaselle I, 125 gleichfalls, allerdings mit der Einschränkung, daß sie den Skizzen für die Dombibliothek in Siena entspräche, die eben derart sind, daß Raffael an denselben nicht mitgearbeitet haben kann.

13

Morelli rechnet zu den Entwürfen für die „Anbetung der Könige" eine Skizze die „Anbetung der Hirten" im Besitze des Cavaliere Donini in Perugia (Berlin, S. 240); dieselbe ist nicht veröffentlicht. Auch Rumohr erwähnt III, S. 75, „in der casa Donini eine Federzeichnung zur Anbetung der Könige in der vatikanischen Galerie." Passavant 156.

14

Der Kopf des knieenden, kahlköpfigen Mannes auf der „Anbetung der Könige" hinter Maria, der im Profil gesehen wird, stammt aus dem venezianischen Skizzenbuche, Braun 135; das ist schon von Passavant 83 hervorgehoben. In diesem Falle könnte wirklich von einer Entlehnung gesprochen werden, wenn der Kopf des Bildchens nicht doch Eigenschaften hätte, welche ihn zu einer Veredlung der Vorlage machen. Weshalb Morelli (Berlin, S. 187) die ganz richtige Bemerkung Passavants in Zweifel zieht, ist nicht verständlich.

Handzeichnungen, welche den Einfluß des Leonardo erkennen lassen.

Der tiefe und nachhaltige Eindruck, den die Kunst Leonardos auf Raffael gemacht hatte, ist in mannigfacher Weise in den Werken desselben erkennbar und namentlich ist Leonardos Einfluß bei einer Anzahl von Handzeichnungen mit einiger Sicherheit vorauszusetzen.

Man darf wohl annehmen, daß Leonardo und Raffael in einer gewissen Vertrautheit mit einander verkehrten, da Raffael die „Anbetung der Könige" Leonardos kannte, welche unvollendet in der Werkstatt des Meisters stand.

Es war ein glücklicher Umstand für Raffael, daß Leonardo gerade zwischen 1504 und 1507 in Florenz durch bedeutende Aufträge fest gehalten wurde, daß er also gleichzeitig mit Raffael dauernd seinen Wohnsitz in Florenz hatte.

Daß Raffael aber 1502 oder selbst 1504 durch den Ruhm der Schlachtenbilder Leonardos und Michelangelos nach Florenz gezogen wurde, wie Vasari berichtet, ist sehr unwahrscheinlich. Beide Werke waren 1504 in Auftrag gegegeben, waren in diesem Jahre also im Entstehen begriffen und keinesfalls irgend Jemanden zugänglich; das konnte erst nach der Vollendung von Michelangelos Karton im Jahr 1505 vorausgesetzt werden. Leonardo begann ein oder zwei Jahre später die Ausführung des Wandgemäldes.

In Perugia hatte sich der Frauentypus Raffaels aus

einer Vermischung der Formen Francias mit denen Peruginos entwickelt. In der Madonna des Dreifigurenbildes in Berlin überwiegt die Überlieferung Francias, in der „Madonna Solly" in Berlin überwiegt die Überlieferung Peruginos; in Florenz malte Raffael die „Madonna mit dem Stieglitz" in den Uffizien, den Ausgangspunkt einer weiteren Umbildung der bei Perugino gewonnenen Anschauungen; in diesem Madonnenkopfe ist die Kunstweise Leonardos mit der des perusiner Raffael verschmolzen.

Die Zeichnung einer lesenden Madonna in Louvre (Nr. 68) und die „Madonna del duca di Terranuova" in Berlin sind Übergangsformen.

Auch in der Auffassung und in der Behandlung des göttlichen Kindes hat Raffael von Leonardo gelernt; er hat nicht nur eine Anordnung der Figuren nach dem Vorbilde Leonardos auf einem kleinen Madonnenbilde in Madrid in seiner Weise verwertet (die „Madonna mit dem Lamm), er hat auch verständnisvoll die tiefere Durchbildung des geistigen Lebens in den Gesichtszügen, die wunderbare Verschmelzung des Weltumfassenden mit der unbefangensten Kindlichkeit, auf den Werken Leonardos empfunden und dann in die eigenen Formen gekleidet.

So ist das Kind der „Madonna unter dem Palmbaum" entstanden; es ist dem Kinde der „Madonna vor der Felsgrotte" im Louvre verwandt und ist doch frei von jeder Unterordnung oder Nachahmung. Wenn das genannte Gemälde Leonardos einer späteren Zeit angehört, beweist das um so mehr die auf innerer Gleichheit und tiefem Verständnis beruhende Einwirkung Leonardos auf Raffael.

Die Verwandtschaft liegt in den Gesichtszügen und in den Körperformen und liegt doch mehr im geistigen Ausdruck als in den Linien, sie liegt in der Kunst, hohen Gedankenflug in einem Kinde wie etwas Natürliches erscheinen zu lassen.

In diesem Sinne sind Crowe und Cavalcaselle berechtigt, auch eine Madonnenzeichnung der Albertina (Nr. 101) als von Leonardo beeinflußt hinzustellen. Mit den einfachsten Mitteln ist auf dem Gesicht dieses Kindes eine Fülle der verschiedensten Eindrücke wiedergegeben: verwundert fragend sieht es die Mutter an, die das Kind der heiligen Anna hinüberreicht; zärtlich wendet es sich zurück und fügt sich doch ohne Widerspruch in den mütterlichen Willen.

Nach den Entwürfen für die Madonnengruppe, welche sich an die „Madonna im Grünen" anschließt, nimmt Raffael bei rascher Federführung die Gewohnheit an, verschiedene Körperstellungen über einander zu legen, verschiedene Kopfhaltungen auf demselben Körper zu erproben, eine Art des Zeichnens, für die eine Federzeichnung Leonardos in Windsor (Müller-Walde 49) geradezu als vorbildlich bezeichnet werden kann.

Das geistige Band zwischen Leonardo und Raffael ist in Florenz geknüpft, hat aber erst in Rom seine reifsten Früchte getragen. Der Madonnenkopf in Lille Nr. 75 wird als eins der ersten Ergebnisse vom Einfluß Leonardos auf Raffael anzusehen sein.

Sodann entwarf Raffael eine Bildnisstudie, ein geistvolles Frauenbild, als Federzeichnung, in wesentlichen Punkten mit Leonardos Mona Lisa im Louvre übereinstimmend.

Ferner giebt es Entwürfe Raffaels für das Fresko von San Severo in Perugia, von denen das reichhaltigere Blatt in Oxford eine kleine Skizze nach Leonardos „Reiterkampf" enthält; auch ist auf diesem Blatte ein Greisenkopf zur Verwendung gekommen, der Leonardo so geläufig war, daß die ausgeprägten Züge desselben in der mannigfachsten Weise auf dessen Zeichnung wiederkehren, außer auf physiognomischen Übungsblättern auch auf den anatomischen Zeichnungen in Windsor und auf Karikaturen.

Aber seine Eigenart behauptet Raffael auch in diesem Falle. In Lille giebt es eine vergrößerte Wiederholung desselben Kopfes in veränderter Stellung, Nr. 130.

Noch ist eine Anzahl von Übungsblättern in diese von Leonardo beeinflußte Gruppe von Handzeichnungen zu rechnen, auf welchen nackte Krieger einzeln, zu Zweien und in figurenreichen Reihen dargestellt sind.

Die Zahl dieser gleichartigen, zum Teil umfangreichen Blätter ist zu groß, ihr künstlerischer Wert ist so hervorragend, als daß es nicht auffallen müßte, wenn kein einziges derselben für ein ausgeführtes Werk Raffaels Verwendung gefunden hat.

Diese Figuren zeichnen sich durch eine für Raffael durchaus ungewöhnliche Kraft und Wildheit der Bewegung und des Ausdruckes aus, Eigenschaften, welche in unübertroffener Weise jener „Reiterkampf" besitzt, den Rubens nach Leonardo gezeichnet haben soll (Louvre, Rubens, Braun 550) und der von Edelinck gestochen wurde.

Gleichzeitig unterscheiden sich diese Figuren von den Akten, welche Raffael nach dem Leben gezeichnet hat, durch einen gewissen Mangel an Unmittelbarkeit der Beobachtung, welche den Nacktfiguren sonst eigen ist. Eher scheint es, als wären sie aus dem Gedächtnis rasch hingeworfen, bald ist ein Oberschenkel zu lang, bald ist eine andere Unregelmäßigkeit wahrnehmbar, und doch liegt eine packende Großartigkeit in den Figuren.

Das gilt ganz besonders von den drei großen Zeichnungen in Oxford, welche nur mit dem Parthenonfries verglichen werden können, wenn auch Niemand auf den Gedanken kommen würde, daß antike Reliefs mit diesen Figuren-Gruppen in ursächlichem Zusammenhange stehen.

Die Möglichkeit wenigstens ist nicht von der Hand zu

weisen, daß Raffael zu diesen Zeichnungen durch Leonardos Schlachtenkarton angeregt wurde, und das genügt, denselben eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung zu sichern.

Seit 1504 arbeitete Leonardo an diesem Werke; voll Selbstbewußtsein und voll Mißtrauen wußte er den Wert seiner Werke zu schätzen und suchte das Unfertige, im Entstehen Begriffene vor den Augen Unberufener zu schützen. Selbst Raffael scheint es nicht verstattet gewesen zu sein, nach den Entwürfen zu arbeiten; aber wie der junge Mozart das Miserere Allegris aus dem Gedächtnis niederschrieb, so suchte der junge Raffael in fliegender Eile und mit wenigen Federstrichen festzuhalten, was er in der Werkstatt Leonardos Unerhörtes an Großartigkeit gesehen hatte.

So könnten diese Blätter entstanden sein, so wenigstens erklären sich die vorhandenen Unregelmäßigkeiten, so konnte es kommen, daß der doch sonst so gewissenhafte Meister über wichtige Einzelheiten mit kaum verständlichen Andeutungen hinwegeilte und doch eine bedeutende Wirkung erzielte.

Daß Leonardo langsam arbeitete, ist bekannt; aber es ist nicht anzunehmen, daß er nach mehrjähriger Arbeit nur die Gruppe der kämpfenden Reiter fertig gebracht hätte. Es hat sich die Nachricht erhalten, daß die Stadt Florenz für die Herstellung seines Kartons 280 Quadratfuß Großfoliopapier, 88 Pfund Mehl für Kleister und 3 Stück florentiner Leinen anschaffte. Auf einer Fläche, welche solchen Maßen entsprach, mußte mehr als der Kampf um eine Fahne zu sehen sein, als Leonardo anfing, das Gemälde vom Karton auf die Mauer zu übertragen. Aus Leonardos Aufzeichnungen ist mit Sicherheit zu schließen, daß er die Absicht hatte, ein Schlachtenbild im weitesten Umfang zu liefern.

Außerdem mögen Raffael einzelne Entwürfe zu Gesicht gekommen sein und ihn zu Nachbildungen angeregt haben,

die selbst dann noch besondere Wertschätzung beanspruchen, wenn sie nur als Wiederholung von der Hand eines der Schüler Raffaels erhalten sind.

Im Jahr 1514 war Leonardo eine Zeit lang in Rom anwesend; ein Urteil aus seinem Munde über Raffaels Arbeiten daselbst oder Nachrichten über die persönlichen Beziehungen der beiden Künstler sind aus jener Zeit leider nicht vorhanden.

1 Der Madonnenkopf in Lille, s. Nr. 75.

Nr. 128.

2 Weibliches Brustbild.

Eine junge Frau, nach links gewendet, ist im Zweidrittelprofil sichtbar und sieht den Beschauer an. Sie hat die Hände über dem Leibe zusammengelegt; mit dem linken Unterarm stützt sie sich auf eine Brüstung, hinter welcher sie steht. In ihrem Rücken wird der Raum durch eine Mauer abgeschlossen, auf welchem sich zwei Säulen erheben; dieselben bilden nach rechts und links die Begrenzung, zwischen denselben ist ein Ausblick in eine Landschaft.

Federzeichnung über Silberstift.

Louvre, Braun 255; Passavant 347; Crowe und Cavalcaselle I, 209; Morelli, Berlin, 251; Galerie Borghese 148 und 151.

Die Anlehnung an Leonardos Mona Lisa im Salon Carré ist unverkennbar und wird allgemein anerkannt. Aber auch hier macht Raffael keine buchstäbliche Wiederholung, sondern er entwirft eine freie Umbildung aus dem Gedächtnis.

So arbeitet ein Künstler von selbständigem Werte; so hat Rembrandt das Bildnis des Grafen Castiglione von Raffael, an der Kopfbedeckung und an den Händen ändernd,

frei mit der Feder wiederholt. Ein Abschreiber ist in dergleichen Einzelnheiten treu. Auch Rembrandt hat aus dem Gedächtnis gezeichnet; wäre die Federzeichnung vor dem Gemälde entstanden, würde er schwerlich so wesentliche Änderungen vorgenommen haben. Aber die künstlerischen Vorzüge des Gemäldes waren ihm unvergeßlich, und deshalb gab er das Bezeichnende in der Eigenart mit der Feder wieder; es ist immer noch das Bildnis des Castiglione nach einem Gemälde Raffaels, und doch ist es zugleich ein unverfälschtes und ungeteiltes Werk Rembrandts, bei der Verschiedenheit der Künstler ein um so merkwürdigeres Blatt (Albertina, Braun 707).

Der wunderbare, unergründliche Blick der Mona Lisa, von dem man träumen kann, hat alles Leonardische verloren; er ist in der Wiederholung von Raffaels Hand ebenso fesselnd, aber er ist raffaelisch geworden. Die Säulen, die Landschaft, die Gesichtsform und der Gesichtsausdruck sind Raffaels ausschließliches Eigentum.

Die Erfahrungen, welche Raffael an Leonardos Bild wie an dieser Zeichnung gesammelt hatte, kamen bei dem Bildnis der Maddalena Doni in der Pittigalerie zur Anwendung.

Unter der Bezeichnung Scuola Fiorentina giebt es in der Galerie zu Brescia ein unbedeutendes Frauenbildnis nach dieser Zeichnung von unbekannter Hand.

Nr. 129.

Köpfe und Hände für das Fresko von San Severo in Perugia. 3

Für zwei von den sechs Heiligen dieses Freskos sind auf diesem Blatte die Köpfe entworfen; am sorgfältigsten durchgeführt ist der fast ganz von vorne gesehene Kopf des

jüngeren Benedikt, des Märtyrers, der im Fresko rechts in der Mitte sitzt.

Sein Körper ist nach links gerichtet, der Kopf ist nach rechts gedreht, sodaß man das volle Gesicht sieht; die Augen blicken nach rechts, zur Seite. Im Fresko wurden Kopfhaltung und Blick geändert, das Gesicht ist dort im Zweidrittelprofil nach links sichtbar und der Blick ist gesenkt.

Ferner enthält dies Blatt die sorgfältig durchgeführte rechte Hand des Märtyrers Johannes, der ersten Figur des Freskos rechts, welche ein Buch hält; sodann die ausgestreckte Linke derselben Figur, welche unthätig auf dem Schenkel ruht. Es ist auffallend, daß diese Hand in der Zeichnung nach dem Leben, im Fresko nach der Schulregel Peruginos gebildet ist.

Der zweite Männerkopf, der auf ein lebendes von Leonardo benutztes Vorbild oder auf Entwürfe desselben zurückgeht, ist nur in den Gesichtszügen ausgeführt, der Kopf selbst ist nur umrissen. Das Gesicht steht im Profil nach rechts und ist für den heiligen Maurus des Freskos verwendet, die erste Figur links.

Außerdem sieht man in einer Ecke des Blattes die Skizze nach Leonardos Reiterkampf; in einer anderen Ecke findet man zwei Pferdeköpfe nach Leonardo.

Silberstift; in den Köpfen der Heiligen sind einige Stellen mit der Feder nachgezogen; der Kopf des Benedikt ist mit Weiß gehöht.

Oxford, Braun 15; Passavant 532; Robinson 28; Crowe und Cavalcaselle I, 215, 260, 296. Morelli, Berlin, 187, 188.

Daß Raffael in dem Greisenkopfe Leonardo überboten habe, wie Mr. Robinson meint, ist wohl etwas zu viel gesagt, aber eine kunstgeschichtlich merkwürdige Urkunde bleibt derselbe immer, da zwei große Künstler jeder in seiner Art ihre Kunst an demselben Vorbilde erprobt haben.

Mr. Robinson erwähnt nicht, daß dieser Greisenkopf für das Fresko in San Severo verwendet wurde; er erwähnt in diesem Sinne nur den Jünglingskopf. Augenscheinlich hat Raffael sogar den jugendlichen und den alten Kopf zwei Mal in San Severo benutzt. Wie die beiden langbärtigen Greise des Freskos übereinstimmende Formen haben, so ähneln sich die Heiligen Placidus und Benediktus Martyr, welche beide in der Mitte sitzen. Der Kopf des Johannes Martyr endlich, der vorne, rechts sitzt, hat dieselbe Gesichtsbildung, wie der heilige Maurus, für beide hat der Greisenkopf des Leonardo die Grundform hergegeben (s. die Umrißzeichnung in San Severo vom Johannes Martyr nach dem zerstörten Original).

Den beiden Pferdeköpfen fehlt jene Leidenschaft der Bewegung und des Ausdruckes, welche die Pferde Leonardos in der Wiederholung von Rubens besitzen. Die Wut des Kampfes, welche die Reiter erfüllt, ist auf die Pferde übergegangen, mit erschreckender Gier beteiligen sie sich an der gegenseitigen Vernichtung. Das beißende Pferd Raffaels hat etwas von dem menschlichen Blick, mit welchem sich das Pferd des Ritters Georg mit der Lanze umsieht.

Nr. 130.

Der Kopf eines kahlköpfigen Alten. 4

Der Greisenkopf Leonardos (siehe die vorige Nummer), den Raffael für das Fresko von San Severo in Perugia verwertete, ist hier in größerem Maßstabe von der linken Seite und im Zweidrittelprofil gezeichnet.

Silberstift. Die Umrisse sind durchstochen.

Lille, Braun 68; Passavant 410; liller Katalog 723.

Meine bei früherem Anlaß ausgesprochene Vermutung, daß der Kopf in dieser Haltung in diejenige Stelle des Freskos von San Severo hineinpassen würde, wo der Kopf

des Johannes Martyr, des ersten Heiligen, rechts zerstört ist, und folglich als Entwurf für diesen Heiligen anzusehen sei, hat immer noch einige Wahrscheinlichkeit für sich. Nach der, von Professor Consoni im Jahr 1872 gemachten Umrißzeichnung hat der Kopf des Heiligen schließlich allerdings im Profil nach links gestanden — genau seinem Gegenüber entsprechend; so ist die Figur auch von Keller gestochen.

Der kahlköpfige Greis der Silberstiftzeichnung in Lille weckt die Erinnerung an eine Rötelzeichnung Leonardos in Turin (Königliche Bibliothek), das wahrhaft großartige Bildnis eines alten Mannes mit vollem Barte, in dessen edlen Zügen man Leonardo selbst erkennen möchte.

Es ist mir unbekannt, ob es urkundlich beglaubigt ist, daß Leonardo sich selbst in diesem Bildnisse gezeichnet hat; wäre die Annahme berechtigt, würde das von Wichtigkeit für die Beziehungen zwischen Leonardo und Raffael sein, weil dadurch Beziehungen zwischen Raffaels Fresko in San Severo in Perugia und Leonardo entständen.

Übereinstimmende Züge zwischen der Silberstiftzeichnung in Lille und der Rötelzeichnung in Turin liegen im Bau der kräftig geformten, gebogenen Nase mit schmalen Nasenflügeln und im Bau der wulstig vorspringenden Unterlippe, welche in der Mitte des unteren Randes einen Vorsprung bildet, während die Oberlippe schmal ist und fast verstrichen genannt werden kann.

Dazu kommt der halb verschleierte, ernste Blick der tiefliegenden Augen; das stark vorspringende Jochbein, das in Turin und in Lille eine gleichgeformte Fläche bildet; schließlich ist es der Gesamteindruck, der die aufgeworfene Frage wenigstens erörterungsfähig erscheinen läßt.

Dieselbe Übereinstimmung, welche zwischen dem Silberstiftkopf in Oxford (Nr. 129) und dem Silberstiftkopf in Lille vorhanden ist, besteht auch zwischen Oxford und Turin.

Die Form des Mundes, das tiefliegende Auge findet man auch in Oxford, der verschleierte Blick ist offenbar beabsichtigt, ist aber nur unvollkommen gelungen; die Umrißlinie der im Profil gesehenen Nase würde der Nasenform in Turin wenigstens nicht widersprechen. Die Jochbeinflächen sind in Oxford unbestimmt geblieben; die Falte, welche die Stirnhaut in der Umrißlinie bildet, ist für die weitere Untersuchung zu beachten.

Leider ist das in Oxford vorspringende Kinn und der scharf betonte Kieferwinkel auf der Rötelzeichnung durch den langen Bart verdeckt, aber zweifellos ist zwischen beiden Zeichnungen eine Übereinstimmung in wichtigen Punkten vorhanden.

Wäre die Annahme begründet, daß Leonardo in diesen Zügen wiederzuerkennen sei, würde sich daraus des Weiteren ergeben, daß Leonardo wie Rembrandt das eigene Gesicht für eine größere Anzahl von Handzeichnungen zu physiognomischen Übungen benutzte.

Man findet nicht jedes Mal dieselben durchgeistigten Züge eines vornehmen Greises, sondern man findet dieselben Gesichtslinien in verschiedenen Lebensaltern in höchst mannigfaltiger Verwendung.

Zu weiteren Vergleichen fordert zunächst die schöne Zeichnung Leonardos in der Sammlung Malcolm heraus, der Ritter im Profil nach links mit der prunkvollen Rüstung und mit einem phantastischen Helm (Braun 42). Der Mund ist derselbe, das halbverdeckte, tiefliegende Auge mit den Falten am äußeren Augenwinkel gleicht dem in Turin; die Einziehung in der Stirnlinie und die Nasenform stimmen zu Raffaels Zeichnung in Oxford; das Jochbein springt stark vor; das Kinn ist rund, bei Raffael mehr abgeplattet, ist aber beide Male als stark vorspringender Körper wiedergegeben.

In solcher Erscheinung hätte man sich Leonardo wohl bei den Festen der Sforza in Mailand zu denken.

Sodann kommt der Apostel als Silberstift- und Federzeichnung in der Albertina inbetracht (Braun 94); ferner ein Profilkopf in den Uffizien (Brogi 1880), der namentlich in der Bildung des Augapfels mit Raffael in Oxford zu vergleichen ist.

Ferner ein Profilkopf in Windsor (Müller-Walde Nr. 12), in der Mitte des Blattes, links; oben links geht derselbe schon leicht in die Karikatur über.

Stärker tritt die Karikatur auf einer Louvrezeichnung hervor (Braun 175); diese Wirkung ist in zwei kleinen Köpfen der Ambrosiana gesteigert (Brogi 7422), wie in zwei etwas größeren Köpfen derselben Sammlung (Brogi 7419); sie geht in Venedig in erschreckende Häßlichkeit über (Perini 179).

Ähnliche, wenn auch nicht immer gleich scharf ausgeprägte Gesichtszüge wird man auf vielen Handzeichnungen Leonardos wiederfinden, verschiedene Umbildungen derselben Grundform enthält die große fünfköpfige Karikatur in Windsor, Grosvenor Company Nr. 21; als Schülerarbeit aus dem engeren Kreise Leonardos wäre der Greisenkopf im britischen Museum, Braun 43, zu erwähnen.

Wenn die Vermutung richtig ist, daß Leonardo in diesen Köpfen sich selbst dargestellt hat, würde das für Raffael die besondere Bedeutung haben, daß er den Kopf Leonardos für sein Fresko in San Severo als Model benutzen durfte, und daß er denselben für die beiden ersten Figuren der Heiligen rechts und links verwendete.

Leonardo war 1452 geboren. Raffaels Zeichnungen müssen um 1504 oder 1505 entstanden sein, als Leonardo also 52—53 Jahre alt war; das würde zu den Gesichtszügen in Oxford annähernd stimmen; die Umwandlung derselben ins Greisenhafte in Lille hat Raffael dann nach eigenem Ermessen vorgenommen, selbstverständlich ohne den Bart, den Leonardo, wenn alle Vermutungen der Wahrheit entsprechen, erst in höherem Alter wachsen ließ.

Raffael war ein lernender Künstler, als er nach Florenz kam, das sieht man an jeder Linie der Silberstiftzeichnung in Oxford namentlich dann, wenn man sie neben die eben genannten Federzeichnungen Leonardos legt.

Ein Vergleich zwischen Oxford und Turin macht es vollends klar, mit wie überlegener Meisterschaft die Rötelzeichnung gemacht wurde; es ist, als ob die Sonne aufginge und Mond und Sterne erblassen machte. In dieser Größe der Auffassung bei einer ganz naturalistischen Wiedergabe des Einzelnen, die in jedem Haar, in jeder Hautfalte hervortritt und jedes Mal bewundernswert als Einzelleistung ist und niemals zu naturalistischen Härten führt; diese überzeugende Wahrheit der Form, welche in den kurzen Linien der Schultern eine Vorstellung vom Körper giebt, darin ist Leonardo einzig.

Die könnende Hand ist aber nur Mittel zum Zweck, sie stellt ihre hohen Fähigkeiten in den Dienst eines überlegenen Wissens und gereifter Erfahrung und bildet die geistig vertieften Gesichtszüge eines Greises, deren Gesamtwirkung schmerzliche Enttäuschung und Entsagung ist.

Dadurch erhält das einfache, scheinbar ganz anspruchslose Bildnis eines alten Mannes, in dessen Augen geistige Vornehmheit und strenger, selbst bitterer Ernst liegt, das Gepräge eines durch innere Würde gehobenen Menschen, dem es trotz Wissens und Könnens in einem langen Leben nicht beschieden war, das zu erreichen, was ihm als höchstes Ziel begehrenswert erschien.

Darin liegt etwas allgemein Menschliches, das gerade Leonardo in seinem Streben nach den höchsten Zielen zum würdigsten Vermittler der menschlichen Ideenwelt machen würde, dessen künstlerischer und wissenschaftlicher Nachlaß aber ein beredtes Zeugnis von der Endlichkeit angestrengtester menschlicher Arbeit ablegt.

Deshalb der Ausdruck einer tiefen Enttäuschung. Die

ergreifende Wirkung dieses Ausdruckes paßt auf Niemanden besser wie auf Leonardo, und deshalb hat es innere Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Rötelzeichnung in Turin als das Bildnis dieses Künstlers angesehen werden darf.

In dieser bedeutenden Wirkung eines einzelnen Kopfes, mit den einfachen Mitteln der Handzeichnung hervorgebracht, giebt es neben Leonardo nur einen ebenbürtigen Künstler, Dürer. Michelangelo tritt nicht in Wettbewerb; in seinen Handzeichnungen will er nur vom Bau des menschlichen Körpers Rechenschaft ablegen, seine Köpfe bekommen leicht einen starren Ausdruck und wirken dann maskenartig.

Die Besichtigung der Turiner Rötelzeichnung während der Ferien wurde mir im letzten Herbst durch die besondere Freundlichkeit des Cavaliere Pezzi ermöglicht. Die Wiederholung in Venedig ist geschickt gemacht aber ohne Geist.

Sollte Verrocchio seinem Meisterwerke, dem gewaltigen Colleoni, dieselben Züge gegeben haben? man möchte es glauben, wenn man den Kopf des kühnen Condottiere von der rechten Seite im Profil sieht; unmöglich wäre es nicht, soweit Jahreszahlen inbetracht kommen.

Dadurch würde die Wahrscheinlichkeit fast zur Gewißheit erhoben, daß die turiner Rötelzeichnung und Raffaels Entwurf für das Fresko in San Severo das Bildnis Leonardos wiedergeben.

5

Nr. 131.

Ein Fahnenträger als Nacktfigur.

Mit wuchtigem Schritt das linke Bein vorsetzend, stemmt die Figur den Oberkörper gegen die schwere Fahne, deren Schaft auf der rechten Schulter liegt und mit beiden Händen gehalten wird.

Federzeichnung; Rückseite der folgenden Nummer.

Venedig, Braun 149; Passavant 34.

Wie Passavant bringt auch Mr. Müntz, S. 145, diesen

Fahnenträger mit Leonardos Schlachtenkarton in Verbindung; zugleich sieht er denselben als Vorbereitung für den „Seesieg von Ostia" an; eine so wertvolle Figur kommt aber auf diesem Fresko nicht vor, das in seinen Nacktfiguren nicht anders als roh bezeichnet werden kann. Ebensowenig gehört der Fahnenträger zur „Konstantinschlacht", wie man vermutet hat; als dieses Riesenbild entstand, war das Verständnis oder wenigstens die Rücksicht für raffaelsche Eigenart in fabrikmäßigem Kunstbetrieb untergegangen. Morelli hielt diese und die folgende Nummer für „Skizzen zu fingirten Basreliefs", welche für die „Schule von Athen" gemacht seien (Berlin, S. 188).

Crowe und Cavalcaselle besprechen die Zeichnung I, 215 und kommen angesichts dieser Musterleistung auf das venezianische Skizzenbuch zu sprechen als wäre das etwas Gleichwertiges oder Zusammengehöriges; schon die Verschiedenartigkeit des Papiers und der Wasserzeichen trennt Zeichnung und Skizzenbuch, die nichts Gemeinsames unter einander haben. Vergleiche Morelli, Berlin, S. 188, 251.

Nr. 132. 6

Zwei Fußsoldaten im Kampfe mit einem Reiter.

Zwei rechts stehende Fußsoldaten, von denen der eine vom Rücken, der andere von der rechten Seite gesehen wird, kämpfen gegen einen Reiter, der nach links an ihnen vorübersprengt. Pferd und Reiter sind nicht vollständig ausgeführt.

Federzeichnung; Rückseite der vorigen Nummer.

Venedig, Braun 147; Passavant 34; Morelli, Berlin 188.

Nr. 133. 7

Kriegergruppen in friesartiger Anordnung.

Neun Figuren, ein Kopfumriß und einige Erschlagene. Die Mitte der Komposition nimmt ein kräftiger, gebückt da-

stehender Mann ein, dem die Hände auf den Rücken gebunden werden; er ist nach rechts gerichtet; sein Besieger steht ganz links, ist vom Rücken gesehen und zieht mit ausgestreckten Armen den Strick fest an. Hinter diesen beiden Figuren drängen sieben lebhaft bewegte Krieger unter Führung eines Schildträgers nach rechts, wo mehrere Leichen nebeneinander liegen.

Federzeichnung; Rückseite der folgenden Nummer.

Oxford, Braun 45; Passavant 517; Robinson 101.

8 Nr. 134.

Kriegergruppen in friesartiger Anordnung.

Neun Figuren bilden drei Gruppen leidenschaftlich bewegter, nackter Krieger. In der Mitte werden einem knieenden Gefangenen, der von vorne gesehen ist, die Hände von einem bärtigen Manne auf den Rücken gebunden, der nach rechts hin bewegt ist und sich über den Gefangenen herabbeugt. Rechts trägt ein vom Rücken Gesehener einen Erschlagenen nach links hin, denselben hinter sich herschleppend; zwischen beiden drängt ein Schreiender mit fliegenden Haaren nach rechts. Von links eilen zwei, mit ausgestreckten Armen, nach rechts eilend, rufend, rückwärts sehend, gleichfalls nach rechts; vor ihnen knieet ein vom Rücken Gesehener auf einem am Boden Liegenden, zum tötlichen Schlage mit der Rechten ausholend.

Federzeichnung; Rückseite der vorigen Nummer. Das Blatt hat sehr gelitten, ist geflickt, überarbeitet und stellenweis durchlöchert.

Oxford, Braun 46; Passavant 517; Robinson 101.

Das Profil des Schreienden mit fliegenden Haaren paßt auf eine Vorschrift Leonardos, wie ein Besiegter aussehen müsse („wie eine Schlacht darzustellen sei," Ausgabe von Heinrich Ludwig I, S. 285): le labra archate scoprino i

denti di sopra; i denti spartiti, in modo di gridare con lamento. Leonardo machte für diesen Gesichtsausdruck (Müller-Walde Nr. 25) höchst merkwürdige Vorübungen an Pferdeköpfen, deren er eine ganze Reihenfolge mit der Feder zeichnete, um den Ausdruck höchsten Schreckens zu gewinnen (Windsor); neben denselben bildet ein männliches Profil die Vorstufe für den Schreienden von Raffaels Kriegerfries.

Schülerhaft schwach ist dieser Kopf auf der Rötelzeichnung für das Relief unter der Apollostatue wiederholt, Oxford, Braun 33; Passavant 508; Robinson 73; vergleiche die Besprechung der Handzeichnungen für die „Schule von Athen" und den Nachtrag zu meinen Raffaelstudien.

Nr. 135. 9

Kampf von Fußsoldaten um eine Fahne.

Sieben Figuren; zwei Gruppen in kunstvollen Verschlingungen; vier Kämpfer um die Fahne, von denen einer wenig zur Geltung kommt, zwei Figuren, welche einen Leichnam aus dem Kampfgewühl fortbringen wollen.

Der Fahnenstock wird von zwei Kriegern links verteidigt, von zwei andern Kriegern nach rechts herübergezogen, von denen einer das Fahnentuch um seinen Arm wickelt.

Der ausgestreckte linke Arm des Hauptverteidigers und der ausgestreckte linke Arm des vom Rücken Gesehenen, nach rechts hindrängenden Kriegers, der sich das Fahnentuch um den Arm wickelt, bilden eine längere, von wechselvollem Muskelspiel bewegte Linie, welche sich in dem ausgestreckten linken Arme des Erschlagenen und dem ausgestreckten linken Arm eines in gebückter Stellung von rechts Heranschreitenden wiederholt, der den Erschlagenen zu sich herüberzieht.

Zwischen den Kämpfenden um die Fahne erhebt sich die schlanke Figur eines sich Umblickenden, der den Erschla-

genen mit seiner rechten Hand trägt und ihn hinter sich her schleppt.

Federzeichnung.

Oxford, Braun 47; Passavant 533; Robinson 102.

Die drei zuletztgenannten Zeichnungen werden von Springer II, 134, als Entwürfe für die „Seeschlacht von Ostia" angesehen, auch von Mr. Robinson, obwohl der letztere ausdrücklich und mit Recht hervorhebt, daß keine dieser Figuren im Fresko zu finden sei.

Passavant rechnet 133 und 134 zu den Entwürfen für die „Seeschlacht von Ostia" und bemerkt dazu, daß sie vom Fresko sehr verschieden seien; bei 135 macht er die Bemerkung, daß diese Zeichnung irrtümlicher Weise von Woodburn zu den Entwürfen für die Seeschlacht gerechnet wurde, und daß dieser Irrtum vom oxforder Katalog wiederholt werde.

Crowe und Cavalcaselle heben II, 212 die Vorzüge dieser Figuren hervor, aber fügen hinzu, daß Raffael hier ganz er selbst sei, ohne alle Einflüsse, selbst ohne die Einflüsse Leonardos und Michelangelos.

Dieser Zusatz ist schon deshalb nicht richtig, weil die Darstellung entfesselter Leidenschaft, die auf das Wirkungsvollste auf einigen dieser Köpfe und in den ganzen Figuren zum Ausdruck kommt, Raffaels Sache nicht war.

Nr. 135 sah Woodburn für eine Arbeit an, welche im Wetteifer mit Leonardo entstanden sei; Mr. Robinson erkennt hier gleichfalls eine Nachbildung nach Leonardo, ohne zu begründen, weshalb diese Zeichnung mehr als die anderen beiden auf Leonardo schließen lasse.

So viel geht wenigstens aus allen Anmerkungen zu diesen Kriegerreihen hervor, daß sie das besondere Wohlgefallen Aller erregt haben. Nur vor der neuesten gelehrten Kritik können sie nicht mehr bestehen.

Nach dem Urteil des Herrn Dr. Dollmayr sind diese

Prachtfiguren nach dem Tode Raffaels von den Schülern angefertigt, um einen „Schwindel" (wörtlich!) auszuführen und zwar sei es dabei folgendermaßen zugegangen. Die Schüler fürchteten, daß die Ausmalung des Konstantinsaales dem Sebastian del Piombo übertragen würde, dem boshaften Gegner der ganzen raffaelschen Gesellschaft. Thatsächlich habe Raffael keine Entwürfe für den Konstantinsaal hinterlassen und das wäre ein Grund mehr gewesen, Sebastian zu fürchten. Um nun noch ein Mal von des Meisters Ansehen beim Papste Nutzen zu ziehen, habe Penni betrügerischer Weise diese Entwürfe angefertigt. Man habe Leo X. für sich zu gewinnen gesucht, indem man ihn täuschte!

Nr. 136. 10

Eine Gruppe Fliehender in wildem Durcheinander.

Man unterscheidet vier Figuren Lebender, darunter einen Reiter, dessen Pferd in der Zeichnung gänzlich verfehlt ist, welche in fliegender Eile über Leichen weg nach rechts hin stürmen.

Federzeichnung.

Lille, Braun 98; Passavant 395; liller Katalog 682.

Auch dies Blatt wird von Crowe und Cavalcaselle II, 213, als Studie für den „Seesieg von Ostia" behandelt, weil einer der Erschlagenen dieser Zeichnung an eine der am Boden liegenden Figuren des Freskos, rechts, erinnere. Rechts auf dem Fresko liegen jedoch keine Gefangenen und die übrigen Figuren desselben haben keine Beziehungen zu der Zeichnung.

Meisterhafter und freier hat Raffael die Feder nie geführt als auf diesem Blatte, das auch durch die Größe der Figuren alle anderen Zeichnungen übertrifft.

Oben, rechts, wird eine Hand sichtbar, scheinbar sind es formlose Striche, wirklich ist es ein durchgebildetes Ganzes,

das die Sicherheit des Meisters bezeugt, mit welcher er die Formen des Körpers beherrschte.

Vier flüchtige Federzüge vermitteln die Verbindung dieser Hand mit dem dazu gehörigen Menschen; sie geben von den Knochen und Weichteilen des Unterarmes Rechenschaft. Die Handwurzel, die Hand, der Daumen und die übrigen Finger sind nur angedeutet und doch sind Angst und Schrecken, ist die ganze, leidenschaftliche Erregung der Flucht in diesen Linien nachzufühlen.

Die regelrecht gezeichnete Körperform ist eine Voraussetzung des Kunstwerkes; aber sie allein genügt noch nicht zu einer lebenswahren, überzeugenden Darstellung des Menschen; erst die geistige Ueberlegenheit des Künstlers, seine durch Erfahrung geleitete Schöpferkraft verleiht der toten Form wirkliches Leben. Wenn er die Formen mit Sicherheit beherrscht, kann er der erstrebten Wirkung sicher sein, auch wenn er nur andeutet, ohne von allen Einzelheiten Rechenschaft abzulegen.

Hier spielt Raffael mit der Form. Moderne Künstler, namentlich die rücksichtslosen Vertreter der Wirklichkeitsmalerei, gefallen sich auch wohl in Andeutungen, aber ohne sichere Beherrschung der Körperformen, wodurch jene Zerrbilder des Menschen entstehen, welche auf Kunstausstellungen ebenso sicher Widerspruch hervorrufen, wie diese Hand Bewunderung fordert.

11 Nr. 137.

Vier nackte Kriegerfiguren.

Zwei stehende Krieger, von denen der eine vom Rücken, der andern von vorne gesehen wird, sehen beide erwartungsvoll nach rechts hin. Neben ihnen hockt links eine dritte Figur, über derselben ist der Oberkörper eines Schildträgers sichtbar, der nach rechts eilt.

Federzeichnung über Silberstift.

Sammlung Morelli (vergleiche Nr. 40), vervielfältigt in Dr. Gustavo Frizzonis Handzeichnungenwerk; von Passavant nicht erwähnt.

Eine Wiederholung dieser Zeichnung besitzt der Herzog von Aumale (Braun 109; Passavant 359). Kaum würde dieselbe für eine Wiederholung angesehen werden, wenn das Vorbild unbekannt wäre.

Man überzeugt sich bei genauerem Vergleichen jedoch leicht, daß die Schwierigkeiten der Kopfstellung des stehenden, von vorne gesehenen Kriegers das eine Mal spielend überwunden sind, daß sie das andere Mal garnicht verstanden wurden.

Der Kopfumriß des vom Rücken Gesehenen ist das eine Mal sicher, klar, mit einem einzigen Federzuge gemacht; das andere Mal ist er unsicher und unklar in der Wirkung trotz wiederholter Federzüge.

Dasselbe gilt von der ganzen Umrißlinie der Figuren, z. B. von der Trennungslinie, welche am rechten Oberarm des vom Rücken Gesehenen den Kappenmuskel vom dreiköpfigen Muskel trennt; das eine Mal zielbewußte Einfachheit, das andere Mal eine verständnislose Nachahmung, der wirkliche Kenntnis der Körperverhältnisse fehlt.

Passavant meint, daß der Knieende seine Ferse faßt; eher wird man annehmen können, daß er etwas von der Erde aufhebt, einen Stein oder eine Waffe.

Daß Passavant die Nachbildung und nicht das Vorbild beschreibt, ist daraus zu schließen, daß er die Zeichnung unter den im Besitz des Herrn Reiset befindlichen aufzählt, aus dessen Nachlaß der Herzog von Aumale mehrere Handzeichnungen erworben hat. Eine zweite Zeichnung, welche mit der hier besprochenen zeichnerisch im Wesentlichen übereinstimmt (Nr. 40), und welche mit dieser Nummer zusammen

aus italienischem Privatbesitz in Morellis Hände übergegangen ist, kennt Passavant nicht.

12 Nr. 138.

Zwei nach rechts schreitende Nacktfiguren und ein Erschlagener.

Eine der Kriegerfiguren hält sich fast rechtwinklig gebückt und schreitet nach rechts, die andere geht mehr aufrecht und trägt eine Last; rechts liegt ein Erschlagener, der in starker Verkürzung gezeichnet ist.

Federzeichnung. Rückseite der folgenden Nummer.

Britisches Museum, Braun 76; Passavant?

Dieses Blatt wird von Crowe und Cavalcaselle II, 59, als zur „Schule von Athen" gehörig behandelt; allerdings sind auf dem Relief unter der Apollostatue verwandte Motive zu finden, der Gebückte kommt im Gegensinne auch auf der Rötelzeichnung Oxford, Braun 33 vor, und es ist nicht unmöglich, daß die Federzeichnung im britischen Museum als Vorlage für die Rötelzeichnung in Oxford gedient habe; alle drei Figuren der Federzeichnung sind im Relief wiederzuerkennen.

Ein weiterer Vergleich zwischen der Federzeichnung und der Rötelzeichnung wird aber das noch wichtigere Ergebnis haben, daß die Hand, welche letztere ausführte, unendlich viel schwächer und weniger unterrichtet war, als diejenige, welche mit sparsamen und flüchtigen Strichen die Federzeichnung aufs Papier warf. Vergleiche die Besprechung der Handzeichnungen zur „Schule".

13 Nr. 139.

Nacktfigur eines nach rechts Schreitenden.

Der Anführer einer Truppe schreitet nach rechts und wendet den Kopf um, den Mund zu lautem Befehl öffnend.

Der rechte Fuß ist abgeschnitten, der linke ist gleichfalls unsichtbar und scheint nur Vorzeichnung zu sein.

Eine geschlossene Hand neben der Figur, in größerem Maßstabe gehalten, ist zu schwach für Raffael.

Das Blatt ist fleckig und unvollständig erhalten.

Federzeichnung. Rückseite der vorigen Nummer.

Britisches Museum, Braun 81; Passavant? Crowe und Cavalcaselle II, 59.

Nr. 140. 14

Wildes Kampfgewühl.

Fünf Reiter und wenigstens sechszehn Fußsoldaten sind unterscheidbar, deren Anordnung nicht immer ganz klar ist; doch scheint das Blatt gelitten zu haben.

Federzeichnung.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant 222 als echt; Crowe und Cavalcaselle II, 225 als echt und leonardesk.

Vier kämpfende Reiter als Nacktfiguren. 15

In der leidenschaftlichen Erregung des Kampfes sind diese Figuren ein ebenbürtiges Seitenstück zu dem berühmten Fahnenkampf der Reiter; Menschen und Pferde scheinen mit einander verwachsen zu sein. Die Menschen sind für die mächtigen Tiere wohl zu klein geraten, aber diesen Eindruck hat man grade von Reiterbildern Leonardos, die eigenhändig von ihm sind.

Der erste Reiter von rechts könnte der capitano col bastone sein, der in der Anleitung Leonardos „wie eine Schlacht darzustellen sei" erwähnt wird.

Die Ausführung ist rasch von einer geübten Hand gemacht, doch fällt es auf, daß die Hufen der Pferde mit großer Mühe, nach vielen Ueberarbeitungen, eine unmögliche

Form bekommen haben. Solche Schwierigkeiten hatte Raffael auch für die Pferde der Ritter George zu überwinden, doch macht der Vergleich mit Nr. 26 und 36 den Unterschied von dieser Zeichnung klar. Durch die zeichnerische Ausführung wird man an eine Federzeichnung Sodomas in den Uffizien (Alexander und Roxane) erinnert, aber Raffael kann das nicht gezeichnet haben.

Die Figuren waren im Umriß ausgeschnitten und sind danach wieder aufgeklebt worden.

Federzeichnung.

Dresdener Kupferstichkabinet; Braun 79; Passavant 257, hält das Blatt für echt; Morelli, Berlin 251: „nach dem Karton, aber nicht von Raffaels Hand." Woermann, Geschichte der Malerei II, S. 630: echt.

16 Kampf von Nacktfiguren.

Zwei Reiter und sechs Fußsoldaten, von denen zwei unter dem Pferde liegen, welches die Mitte einnimmt, gelten in den Uffizien für „Schule Raffaels" und sind ganz im Stil der hier zusammengestellten Handzeichnungen gehalten. (Jetzt nicht mehr ausgestellt.) Beachtenswert für den Verfall der Kunst bei den Schülern Raffaels ist der Unterschied zwischen dieser und einer anderen Zeichnung ähnlichen Inhalts in den Uffizien unter dem Namen des Perino del Vaga (gleichfalls nicht mehr ausgestellt); der Verfasser zeichnete eine Puppentheaterschlacht, Pferde, Waffen, Fahnen, Menschen in einem ungeordneten Durcheinander.

17

Vielleicht ist hierher eine von Crowe und Cavalcaselle I, 77, erwähnte, „glänzende" Zeichnung zu rechnen, „ein Krieger, der einen Leichnam neben andere auf den Boden legt, welche in ihren Grabtüchern ruhen."

Sammlung Rogers und Birchall; Passavant 453, be-

schreibt die nicht vervielfältigte Zeichnung als zur „Grablegung" gehörig: „Superbe esquisse à la plume."

18

Ein Kampfgetümmel in der Art wie das große liller Blatt befindet sich in der Albertina. Alles stürmt nach links; unten liegen drei Leichen, über die ein Lebender hingefallen ist, der den Kopf umwendet. Darüberhin drei Fliehende mit wild bewegtem Haar und mit Schilden an den Armen. Einer richtet den Speer nach rückwärts auf einen Reiter, der mit eingelegter Lanze den Verfolger macht.

Schülerarbeit in Nachahmung der Federführung Raffaels.

19

Eine Fälschung schlimmer Art ist noch zu erwähnen, weil sie die Formen und die Federführung dieser Schlachtenentwürfe nachzuahmen sucht.

Eine nach rechts ausschreitende Figur in größerem Maßstabe, welche den Kopf nach links gedreht hat, so daß man nur den Hinterkopf sieht, hält im erhobenen, linken Arme einen Schild; die gesenkte und nach rückwärts bewegte Rechte hält ein Schwert. Diese Figur ist der Blender, auf sie ist die größte Mühe verwandt.

Rechts und links von derselben liegen zwei halbaufgerichtete Figuren an der Erde, welche vom Rücken gesehen werden; sie leisten in verzeichneten Gliedmaßen und schlechten Verkürzungen alles, was von einer Fälschung erwartet werden kann. Köpfe, Arme, Beine füllen den übrigen Raum aus.

Der oberflächlichste Vergleich mit 135 ist vernichtend.

Federzeichnung.

Im Kunsthandel; Forderung: 11,000 Francs.

Handzeichnungen für die „Grablegung“ in der Galerie Borghese.

Eine gewisse Gleichartigkeit der Naturen, die geistige Verwandtschaft, welche Leonardo und Raffael verband, begünstigte es vor Allem, daß Raffaels Kunstweise sich schnell zu reiferen Formen entwickelte, sobald er Florenz und die dortigen Kunstwerke kennen gelernt hatte.

Während der Jahre 1504 und 1507 war auch Michelangelo in Florenz thätig. Es war nur natürlich, daß Raffaels künstlerischer Ehrgeiz auch mit dessen Art vertraut zu werden suchte.

Das Bemühen hat jedoch zu keinem günstigen Ergebnis geführt, weil Michelangelo und Raffael ihrer ganzen künstlerischen Veranlagung nach zu wenig Gemeinsames hatten.

Man hat nicht einmal Grund zu der Annahme, daß die Künstler in persönlichem Verkehr mit einander gestanden hätten. Michelangelo war nicht nur mißtrauisch, er mied die Menschen. Er hatte Perugino lächerlich gemacht, er hatte Leonardo durch kränkenden Hohn verletzt, da mußte seine Thür für Raffael wohl verschlossen bleiben.

Deshalb war es nicht weniger begehrenswert für den jüngeren Meister, die Geheimnisse von Michelangelos angestaunter Größe ergründen zu können; er zeichnete vor dem Palast der Signoria den „David“ von der Rückseite, er sah bei Agnolo Doni das Madonnenbild Michelangelos, um das

sich schon bei seiner Entstehung eine Legende bildete, das in viel herberer Weise als irgend ein anderes gleichzeitiges oder späteres Kunstwerk dem Madonnenbilde die Weihe des Andächtigen genommen hat. Michelangelo belebte den Hintergrund des Gemäldes durch Akte und die Madonna selber ist nichts mehr als ein Akt.

Dennoch hat Raffael eine der weiblichen Figuren, welche auf der „Grablegung" die ohnmächtige Maria umgeben, dieser Madonnenfigur umbildend nachgebildet.

Die Bedeutung Michelangelos für dies Gemälde ist aber nicht durch diese Umbildung einer von ihm erfundenen Körperstellung erschöpft; ihre endgültige Form haben alle Figuren der „Grablegung" im Banne seines Geistes erhalten.

Auch ergiebt sich aus den Entwürfen für die „Grablegung", daß Raffael die Handzeichnungen Michelangelos genau kannte, der erfinderisch in neuen Arten der Federführung war und oft mit derselben wechselte. Dasselbe läßt sich von Raffaels Entwürfen für die „Grablegung" sagen, es giebt deren, auf welchen eine ausgesprochene michelangeleske Federführung ins Raffaelische umgewandelt — noch Niemand hat dieselben für Arbeiten Michelangelos gehalten — zur Anwendung gekommen ist.

Einige der Entwürfe für die „Grablegung" sind derart michelangelesk, daß Springer die Federzeichnung zum Predellenbild „Die Charitas" für ein eigenhändiges Werk Michelangelos halten konnte.

Von der „Charitas" als Gemälde wird dagegen Niemand behaupten wollen, daß dieselbe den Einfluß Michelangelos erkennen lasse oder gar, daß er dies Predellenbild gemalt habe, so fern lag es Raffael, Michelangelo nachahmen zu wollen.

Aber daß die Kraftmenschen, welche in den Entwürfen für die „Grablegung" den Leichnam tragen, nicht die

schlankeren Formen und die biegsamen Gelenke haben, welche den Akten der früheren florentiner Zeit eigen sind, vor Allen den heiligen Sebastianen in der Albertina und den Kriegerreihen in Oxford, wie den beiden Gemälden, welche den Ritter Georg vorstellen, das ist unverkennbar.

Die Träger des Leichnams sind vielmehr von einer gewissen strafferen Muskelfülle und von einer gewissen Starkknochigkeit, Eigenschaften, welche zu den eben genannten Figuren in einem deutlichen Gegensatze stehen. Diese Figuren beweisen, daß Raffael kühn genug war, es seinem eigensinnigsten und selbstbewußtesten Nebenbuhler gleich thun zu wollen.

Die „Grablegung" hat Raffael Jahre lang beschäftigt. Aus den immer wieder veränderten Gruppen und Figuren, welche in den Entwürfen erhalten sind, ergiebt sich der Vorteil, daß die Nachwelt Zeuge der geistigen Kämpfe und Wandelungen sein darf, durch welche der florentiner Aufenthalt für Raffael bedeutungsvoll gewesen ist.

Die unbefriedigende Wirkung des vollendeten Gemäldes, welche von Vielen empfunden wurde, und welche trotz hoher Anerkennung aus Rumohrs wie aus Burckhardts Worten heraus zu hören ist — „das Pathetische läßt kalt," wie ersterer sich ausdrückt — mag zum Teil auf einem Übermaß der peinlichsten Mühwaltung beruhen, mit welcher in der Malerei die höchste Wirkung erstrebt wurde; ihre tiefere Ursache hat sie vielleicht darin, daß der Wetteifer mit Michelangelo für Raffael zu einem Hemmnis geworden war.

Die Eigenart Michelangelos und Raffaels paßte nicht eine zu der anderen, jede Berührung mußte immer Gegensätze fühlbar machen und deshalb konnte es beim Zusammenklingen keinen Wolklang geben.

Die malerische Ausführung des Gemäldes an sich begründet keinen Tadel; dasselbe zeugt vielmehr von äußerster

Sorgfalt, nicht nur in den Köpfen und in den Gewändern mit zierlichen Goldstickereien, auch die Landschaft und die Pflanzen des Vordergrundes sind mit derselben Gewissenhaftigkeit, mit demselben liebevollen Geschick behandelt. Es wäre wohl schwierig, diejenigen Stellen zu bezeichnen, an denen mit einiger Bestimmtheit die Hand eines Mitarbeiters nachzuweisen ist. Alles ist aus einem Gusse und schwerlich hätte Raffael die volle Inschrift mit goldenen Buchstaben in das Bild gesetzt, wenn er nicht selbst der Vollender gewesen wäre.

Das Haar der aufgelösten Flechten Maria Magdalenas zeigt dieselbe ausgesuchte Behandlung wie alle Füße in ihren wechselnden Farben und Formen für die verschiedenen Menschen; ebenso sind die Blumen und die im Duft verschwindende Ferne gemacht. Wie groß ist der Abstand von den gleichzeitigen Wiederholungen!

Mit besonderer Kunst ist der Leichnam durchgeführt, ein heller Lichtglanz fällt über die rechte Schulter Christi und wie genau alles berechnet ist, erkennt man auch daran, daß die auf den Entwürfen unsichtbare (oder, in Florenz, undeutliche) rechte Hand des Trägers rechts, welche das Tuch nicht unterfassend, sondern übergreifend hält, hell beleuchtet ist.

Es muß noch besonders hervorgehoben werden, daß auf dem Gemälde nirgends eine deutlich hervortretende Anlehnung an Michelangelo wahrnehmbar wird. Aber die angespannten Muskeln der Träger in ihren mannigfaltigen Formen beweisen die Sicherheit, mit welcher Raffael das Nackte zu behandeln gelernt hatte.

An den Schülern Raffaels hat es sich zum zweiten Male gezeigt, wie groß der innere Widerspruch zwischen Michelangelos und Raffaels Natur war. Noch zu Lebzeiten des Letzteren während die vatikanischen Fresken gemalt wurden, bildeten seine Schüler hohle, inhaltslose Formen, sobald

Michelangelos Ruhm sie in Versuchung brachte, seine Formenfülle, die sie nicht verstanden und die ihnen deshalb nur Mißerfolge bereiten konnte, nachzuahmen.

Auf einigen der bekanntesten Rötelzeichnungen kann man es nachsehen, wie vollständig die Leistungsfähigkeit der Schüler versagte, wenn sie im Auftrage Raffaels thätig waren und dessen Ideen in die Formen Michelangelos kleiden wollten.

Die Bedeutung Michelangelos für die „Grablegung" und ihre Entstehungsgeschichte ist anfänglich wenig hervortretend, ganz allmählich nimmt dieser Einfluß zu und überwiegt um so mehr, je näher die Anordnung der Figuren sich dem Abschluß nähert.

Unter den wertvollsten der im vorigen Abschnitte zusammengestellten Handzeichnungen Raffaels, den Nummern 133 bis 136, ist ein Unterschied vorhanden. Die drei ersten in Oxford gehören nach Ausführung und Formen zusammen, die vierte aber, in Lille, ist wohl dem Gesamteindruck nach zu den vorigen gehörig, in der Ausführung aber ist sie nicht nur durch die Größe der Figuren ausgezeichnet, mehr noch durch das Bemühen, die einzelnen Muskeln in ihrer fleischigen Masse mächtig hervortreten zu lassen.

Daß diese vier Zeichnungen allesamt in Florenz entstanden sind, unterliegt keinem Zweifel. Auf den drei gleichartigen sieht man die schlankeren Körperformen Leonardos, während die Zeichnung in Lille in die Figurenwelt Michelangelos hinüber leitet; sie ist zu einer Zeit gemacht, als die Kunst dieses Meisters die Gedanken Raffaels mit einer gewissen Ausschließlichkeit in Anspruch nahm und den Wunsch erregt hatte, neue, gewaltigere Formen für die Darstellung des nackten Menschen finden zu können.

Vielleicht ist es für diese Entwicklung der Dinge nicht ohne Bedeutung, daß seit 1506 für Leonardo ein unstätes Wanderleben begonnen hatte, Erbschaftsstreitigkeiten hielten

ihn in Florenz, Verhandlungen mit dem König von Frankreich wegen des Uebertritts in dessen Dienst, welche im August 1507 zum Abschluß gelangten, machten Reisen nach Mailand nötig.

Daß Raffael die Absicht hatte, seine in Florenz erweiterten Kenntnisse des menschlichen Körperbaues in augenfälliger Weise zur Geltung zu bringen, als er das Sühnbild für die Baglioni malte, ergiebt sich aus jedem neuen Entwurfe.

Das beweisen nicht nur die muskelstarken Träger der späteren Handzeichnungen, dies Bemühen ist vom ersten Entwurfe an aus der Anordnung der Figuren zu ersehen. Die wechselnde Lage des Leichnams und das wechselnde Verhalten der Maria Magdalena zu demselben ist hierfür besonders bezeichnend.

Auf dem ersten Entwurf (141) ist der linke Arm Christi an seiner, dem Beschauer abgewendeten Körperseite ganz vom Körper verdeckt; von der Schwellung des Biceps an ist der ganze Arm unsichtbar; die Hände der an der Erde hockenden Maria Magdalena sind zum Gebet gefaltet und berühren den Leichnam nicht.

Der zweite Entwurf macht den ganzen linken Arm Christi sichtbar (143), die linke Hand liegt auf dem Oberschenkel; um diese Stellung natürlich erscheinen zu lassen, wird die Hand Christi von der Rechten der Maria Magdalena gehalten, welche ihre hockende Stellung beibehalten hat.

Dann wurde diese ganze Anordnung, welche mehr einer „Beweinung des Leichnams" entsprach, aufgegeben und es entstanden die ersten Entwürfe für die „Grablegung". Mit lauter Klage eilt Maria Magdalena (144) in einer, dem Schritt der Träger entgegengesetzten Richtung herbei und hebt mit ihrem rechten Arme den rechten Arm des Leichnams, die Linien beider Arme kreuzend; derjenige des Leichnams

wird allerdings bis zu den Fingerspitzen sichtbar gemacht, aber in etwas gesuchter Stellung.

Der folgende Entwurf (145) brachte eine glücklichere Lösung, wohl die beste von allen, sofern es darauf ankam, die Hebung des Armes natürlich erscheinen zu lassen. Maria Magdalena schreitet in derselben Richtung wie die Träger neben dem Leichnam her; sie hat die linke Hand Christi mit beiden Händen gehoben, um sie zu küssen: der ganze Arm Christi ist in ungezwungener Weise sichtbar gemacht. Aber die, eine gewisse Ruhe voraussetzende Handlung der Maria Magdalena steht mit der Bewegung der gewaltig ausschreitenden Träger in Widerspruch.

Deshalb trägt Maria Magdalena auf der florentiner Zeichnung (147), welche in den Hauptfiguren ganz mit dem Gemälde übereinstimmt, die linke Hand Christi mit ihrer Linken, so daß sein Arm, einschließlich der Hand, vollständig gesehen wird; sie schreitet in derselben Richtung wie die Träger neben der Leiche her, den Blick auf Christi Haupt gerichtet.

Weil in dieser Stellung die rechte Hand der Maria Magdalena versteckt ist, wird dieselbe im Gemälde dann noch so hoch gehoben, daß sie über der linken Schulter Christi gesehen wird.

Außerordentlich überlegt ist jede Stellung aller Figuren; wohl abgewogene Bewegung und Kraft wird durch sie zu höchster künstlerischer Wirkung gebracht.

Aber in Rom erst tritt es ganz klar zu Tage, daß nicht Michelangelo, sondern daß Leonardo der rechte Mann war, um Raffael künstlerisch fördern zu können. Ein Jahr nach der Vollendung der „Grablegung" folgte Raffael dem Rufe Julius II.; eine Nachwirkung der von Michelangelo angeregten Formensprache ist im schwungvollen Entwurfe für die „Poesie" (Nr. 150) noch erkennbar; die Erregung, welche

Raffael durchgemacht hatte, war zu stark gewesen, als daß sie sofort spurlos aus seinen Werken verschwinden konnte; aber im Gemälde wird die „Poesie" zur ersten, großen Offenbarung des ganz frei gewordenen raffaelschen Kunstschaffens.

Auch die Entwürfe für den „Adam" des „Sündenfalles" lassen noch ein gewisses Übermaß in den Formen wahrnehmen, das im Deckengemälde so sehr zurücktritt, daß keine der beiden Figuren an Vorbilder gemahnt, sondern ausschließlich raffaelische Kunst in reinster Form darstellt.

Auf der „Disputa" aber ist von Michelangelos gigantischen Leibern nichts zu spüren — desto lebhafter ist die Nachwirkung Leonardos. Gleichzeitig ist Raffael ganz unabhängig, ganz er selbst, mit voller künstlerischer Freiheit setzt er seine eigenartige Kraft für sein vollendetstes Werk ein, in welchem die raffaelsche Kunst ihren höchsten Triumph in Form des Wandgemäldes feiert.

Auch in den Entwürfen für die „Beweinung des Leichnams" bewegt sich Raffael anfänglich noch innerhalb der von seiner Eigenart gegebenen Grenzen.

Die Schilderung schmerzlicher Vorgänge in mannigfacher Abstufung, gesteigert bis zu dem tiefen Seelenleiden der um den toten Sohn klagenden Mutter, war nicht das, was Raffaels an ruhiges Gleichgewicht gewöhnter Natur am meisten entsprach. Aber auf dem ersten Entwurfe erzielt er durch edle Einfachheit doch eine große Wirkung, wie durch den Ausdruck wahrer Empfindung, gemütvoller Teilnahme am Schmerze Anderer.

Die Anordnung der Figuren ist freilich nichts weniger als eine abgeschlossene, die Frauenköpfe bilden mit den Füßen Christi eine Diagonale durch das Bild von oben rechts nach unten links; die Männerköpfe dagegen sind oben rechts in einer wagerechten Linie für sich angeordnet. Der Ausdruck

des Schmerzes ist dagegen empfunden, wenn auch durchaus gehalten.

Mit jedem späteren Entwurfe wird die Stellung der Figuren — natürlich innerhalb sicherer Grenzen — unruhiger, die Bewegungen der immer mächtiger sich entwickelnden Körperformen werden ausgiebiger, und der Schmerz wird lauter.

Der erste Entwurf genügte der gestellten Aufgabe von allen am vollständigsten. Die klagende Mutter an der Leiche ihres Sohnes ist der Mittelpunkt eines in der Anordnung der Figuren verbesserungsfähigen aber wirkungsvollen Bildes.

Durch den Gegensatz der kraftvoll bewegten Träger und des leidenschaftlich erregten Johannes zu der starren Ruhe des Toten, durch die ohnmächtig zusammenbrechende Mutter und die lebendige Gebärdensprache der sie umgebenden Frauen hat die „Grablegung" jeder Zeit auf Alle eine große Wirkung hervorgerufen.

Die edle Christusgestalt gehört zu den bekanntesten und gepriesensten Schöpfungen der christlichen Kunst; sie hat ihre Vorläufer in Mantegnas und Signorellis „Grablegung" wie in Peruginos „Kreuzabnahme" und erhebt sich über alle.

Solche Beziehungen zu ähnlichen Werken sind jedoch oft nur scheinbar vorhanden. „Gestalten, welche sich aus der Situation ergeben, können wiederholt selbständig komponiert worden sein", sind Worte Springers, deren man sich erinnern muß, wenn der Christus von Raffaels „Grablegung" für eine Nachbildung des Christus von Michelangelos „Pieta" angesehen wird.

Je mehr eine wirkliche Übereinstimmung in zwei Schöpfungen bedeutender Künstler vorhanden ist, desto wahrscheinlicher ist es, daß sie ganz unabhängig von einander gearbeitet haben.

Eine gewisse Übereinstimmung ist wirklich zwischen den

beiden Christusgestalten Michelangelos und Raffaels vorhanden, in der Lage des Kopfes, in der Gestaltung des Oberkörpers mit der vortretenden Schulter der dem Beschauer zugewendeten Seite, in der Lage der Beine.

Aber Raffael hatte die „Pieta" Michelangelos noch nicht gesehen, als er die „Grablegung" zum Abschluß brachte; man hat keinen Grund zu der Annahme, daß er vor seiner Übersiedelung nach Rom im Jahr 1508 in Rom gewesen sei, und die „Grablegung" ist 1507 abgeliefert.

Die Entwürfe für dies Gemälde sind mit einer großen Mannigfaltigkeit in der Federführung gemacht. Fast kann man sagen, daß jede Zeichnung ihre besondere Ausführung habe. Die jedesmalige Verschiedenheit ist so groß, daß die Beurteilung inbezug auf Eigenhändigkeit sehr erschwert sein kann.

Die Feder ist flüchtig, wenn es sich um die Aufstellung der Figuren, die Anordnung der Gruppen handelt; sie müht sich um die feinsten Einzelheiten, wenn die anatomische Gliederung der Körperoberfläche klar gelegt werden soll.

In diesem Falle findet sie Ausdrucksmittel, wie sie sonst unter den Handzeichnungen nicht vorkommen. Die „Klage um den Leichnam" im Louvre (143) ist von der „Grablegung" in den Uffizien (147) nicht nur zeichnerisch ganz und gar verschieden, jede Art der Federführung kommt außerdem nur das eine Mal ganz ebenso zur Verwendung; dazu sind auf dem Entwurf in den Uffizien zwei verschiedene Arten der Federführung nachzuweisen.

Auch hieraus ist zu ersehen, daß die Entstehungsgeschichte der „Grablegung" für die künstlerische Entwicklung Raffaels ihre besondere Bedeutung hat.

Nr. 141.

1 Die Beweinung des Leichnams Christi.

Zehn Figuren, welche alle außer Christus bekleidet sind. Der Leichnam liegt ausgestreckt zwischen der links und rechts von der Mittellinie sitzenden Maria und Maria Magdalena; der Kopf ist nach links, die Beine sind nach rechts hin gerichtet. Der Oberkörper lehnt halb aufgerichtet gegen den linken Oberschenkel der Mutter, der Kopf liegt in deren Schoß, dem Beschauer das volle Gesicht zuwendend. Die Beine liegen über den Oberschenkeln der in halb sitzender Stellung knieenden Maria Magdalena.

Maria hat die Beine nach links gerichtet, mit dem Oberkörper sich ohnmächtig nach rechts neigend; ihre Rechte ruht auf ihrem Knie, die Linke auf dem Haupte des Sohnes.

Zwei Frauen, welche knieend um sie beschäftigt sind, stützen die Mutter Christi von beiden Seiten; eine derselben hat ihre Rechte unter das Haupt des Sohnes geschoben, an Stelle der rechten Hand Mariens, welche kraftlos aufs Knie gesunken ist. Ganz links steht eine dritte Begleiterin, welche auf den Leichnam herabsieht und über den Armen das Tuch trägt, in welchem der Körper gebracht wurde.

Maria Magdalena hat bei aufgerichtetem Oberkörper beide Hände gefaltet und sieht den Heiland klagend an.

Hinter ihr steht Joseph von Arimathia im Gespräch mit dem ganz rechts stehenden, weinenden Johannes; zwischen beiden steht ein dritter und hinter Johannes, ganz rechts, ein vierter Mann, Füllfiguren, welche nur in den Köpfen sichtbar sind.

Als Hintergrund ist eine Landschaft flüchtig angedeutet. Man sieht mehrere Maßangaben in Zahlen und abgeteilten Strichen und in der Mittellinie den besonders stark betonten Augenpunkt.

Federzeichnung über Silberstift.
Oxford, Braun 20; Passavant 475; Robinson 37.

Nr. 142.

Maria Magdalena und vier Begleiter. 2

Maria Magdalena in ihrer halbsitzenden, halb knieenden Stellung der vorigen Zeichnung; nur ist ihr Oberkörper mehr aufgerichtet, beide Schultern sind in gleicher Höhe.

Die Anordnung der vier Männer ist geändert; Joseph von Arimathia wendet sich nach dem Leichnam um und ist mehr zur Seite nach links gerückt; die Füllköpfe sind beide zwischen ihn und Johannes getreten, und Maria Magdalena ist mehr der Mittelpunkt des Ganzen geworden.

Federzeichnung in flüchtiger Ausführung über einer Vorzeichnung.

Mr. Gay, Braun 123; von Passavant im Zusammenhange mit der vorigen Nummer unter 475 besprochen; von Crowe und Cavalcaselle I, 240, Anmerkung, als im Besitz von Mr. Malcolm befindlich erwähnt; Mr. Robinson bezieht sich auf das Blatt aus Anlaß der vorigen Nummer auf Seite 157 und rechnet es zur Sammlung C. Sackville Bale.

Das Blatt hat in den letzten Jahren wiederholt den Besitzer gewechselt; im Katalog der Sammlung Malcolm ist es nicht vorhanden.

Nr. 143.

Die Beweinung des Leichnams. 3

Neun Figuren, welche alle, außer dem Christus, bekleidet sind. Die Lage des Leichnams ist annähernd dieselbe geblieben, wie auf Nummer 141, nur sind alle Figuren in größerem Maßstabe gehalten und der Kopf Christi hat eine zwanglosere Lage bekomme, weil Maria ihren linken Ober-

schenkel gesenkt hält und dadurch dem Kopfe des Sohnes eine geeignetere Unterlage mit dem rechten Schenkel bietet.

Beide Hände Mariens, die im Übrigen ihre Stellung beibehalten hat, liegen in ihrem Schoße übereinander und ihre Begleiterin, die erste Figur von links, stützt den Kopf Christi mit ihrer Rechten.

Die Köpfe der Maria und ihrer beiden Begleiterinnen befinden sich jetzt in gleicher Höhe, und die Begleiterin an ihrer linken Seite hat die Züge einer Matrone bekommen.

Die aufrecht stehende Frau links, welche das Leintuch über den Armen hält, ist fortgelassen; statt dieser neigt sich, hinter Maria Magdalena stehend, eine Frau zur Maria herab, ihr mit der Rechten das Kopftuch lüpfend.

Joseph von Arimathia ist von links weg nach rechts hinter Maria getreten und sieht mit einer Bewegung der Verwunderung auf Christus herab; er bildet mit Maria und ihren beiden Begleiterinnen eine geschlossene Gruppe.

Maria Magdalena hält mit der Rechten den linken Arm Christi und hat ihren linken Arm um dessen Beine gelegt; sie sieht zu Maria hinauf.

Johannes hat seine Stellung annähernd beibehalten und steht, getrennt von den Übrigen, ganz links. Zwischen ihm und den Frauen steht eine männliche Figur, nur als Vorzeichnung, welche in der Braun'schen Vervielfältigung unsichtbar geblieben ist.

Hinter der linken Schulter des Johannes kommt ein Männerkopf zum Vorschein, der ohne Zusammenhang mit den Figuren ist.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Louvre, Braun 239; Passavant 323; vergleiche Robinson, Katalog der Oxfordsammlung S. 157.

Jede einzelne Figur ist überaus sorgfältig in der Umrißlinie, in der anatomischen Gliederung der Körperoberfläche

und in den Gewändern durchgeführt. Die Rundung der Formen in langen, geraden Strichen ist ungewöhnlich, aber der empfundene Ausdruck der Köpfe ist mit meisterhafter Sicherheit ausgeführt, sodaß Zweifel an der Eigenhändigkeit, die entstanden und auch von mir verteidigt sind, nicht aufrecht erhalten werden können.

Der Körper Christi ist in der Oberfläche mit gekreuzten, kürzeren Linien durchgearbeitet, wie sie ähnlich für den Henker vom „Urteil Salomos" (Nr. 154) verwendet sind, die aber auch auf Michelangelos Nacktstudie im Louvre, Braun 64, zu finden sind und zwar in einer Übereinstimmung, die nicht zufällig sein kann (vergleiche Nr. 146).

Erster Entwurf für die Grablegung in zehn Figuren. 4

Dieser Entwurf konnte nur in dem Stich des Grafen Caylus verglichen werden; derselbe ist aber von besonderer Wichtigkeit, weil er eine Mittelstellung zwischen der „Beweinung des Leichnams" und der eigentlichen „Grablegung" einnimmt und den Augenblick festzuhalten scheint, in welchem der Leichnam von der Erde aufgehoben wird.

Wenigstens nimmt der Träger rechts eine mehr gebückte Stellung ein, und der Leichnam befindet sich in so geringer Höhe über dem Erdboden, daß der Kopf der knieenden Maria über ihm hervorragt.

Es sind zwei Träger vorhanden, welche beide nach links hin gerichtet sind; der Leichnam liegt mit dem Kopfe nach rechts hin und ist mit dem Oberkörper gegen die Brust des Trägers rechts gelehnt.

Der Träger rechts hält mit beiden Händen das Leintuch, in welchem der Leichnam liegt, es scheint, als wäre er zum Teil mit Gewändern angethan, die Wiedergabe dieser Figur im Stich ist keine glückliche; Passavant nennt den

Träger rechts auf diesem Entwurf „Joseph von Arimathia", was nach den übrigen Entwürfen nicht richtig ist.

Der Träger links steht hinter dem Leichnam an den Füßen desselben und umfaßt sie mit beiden Händen; er hat eine aufgerichtete Stellung. Es ist ein größerer Zwischenraum zwischen beiden Trägern vorhanden, als auf den späteren Entwürfen.

In der Mitte dieses Zwischenraumes und hinter dem Leichnam kniet die bekleidete Maria; sie ist von vorne gesehen und hat die Hände gefaltet; sie wendet den Kopf nach rechts dem Gesicht des Sohnes zu; sie ist ohne unmittelbaren Zusammenhang mit den anderen Figuren, welche so angeordnet sind, daß die Maria allein zur Geltung kommt.

Zwischen ihr und dem Träger links erscheint der Oberkörper des klagend vornüber gebeugten und betenden Johannes.

Zwischen ihr und dem Träger rechts erscheinen zwei bekleidete Frauen, klagend von rechts heraustretend und mit dem Körper eine Wendung nach rechts machend, um das Gesicht des Heilands sehen zu können. Ein Männerkopf ohne Körper überragt die beiden Frauen.

Vor dem Träger links sind zwei Figuren in Köpfen übereinander angedeutet. Vor dem Träger rechts erscheint der Oberkörper einer Frau, welche mit dem Körper nach rechts gerichtet ist, und welche den Kopf sinnend umdreht, um über die linke Schulter des Trägers hin das Gesicht des Heilands zu sehen.

Eine ähnliche Figur findet man auf dem florentiner Entwurf (Nr. 147) zwischen Maria Magdalena und dem Träger rechts; sie ist im Gemälde nicht zur Verwendung gekommen.

Passavant 453 spricht von einer „superbe esquise", welche sich damals im Besitz des Herrn T. Birchall in London befand. Vielleicht ist dies dieselbe Zeichnung, welche Crowe

und Cavalcaselle I, 245 beschreiben, und welche dem britischen Museum gehören soll. Dann ist sie nicht öffentlich ausgestellt und ist von Braun nicht vervielfältigt, was gegen die Eigenhändigkeit sprechen würde. Nach dem Stich würde man auf eine eigenhändige Vorlage schließen.

Nr. 144.

Zweiter Entwurf für die „Grablegung" in fünf unbekleideten Figuren.

Der Leichnam, dessen Kopf nach rechts hin liegt, wird von zwei Trägern in einem Tuche getragen, welche, schreitend, beide mit ihrem Körper nach links gerichtet sind; der Leichnam ist mit dem Oberkörper so an den Träger rechts aufgerichtet, daß der auf die linke Schulter gesunkene Kopf Christi in leichter Verkürzung sichtbar ist, während sein linker Arm frei über den linken Arm des Trägers herabfällt.

Der Träger rechts, ein kräftiger, bärtiger Mann, steht auf dem rechten Beine in der Haltung eines schwer Tragenden; das linke Bein ist so weit vorgesetzt, wie mit einem sicheren Schritte vereinbar ist. Der Mann ist schräg von der linken Seite gesehen, seine Linke packt das Leintuch unter dem Rücken Christi; der rechte Arm ist unsichtbar.

Der zweite Träger, links, steht hinter dem Leichnam auf seinem linken Beine und setzt den rechten Fuß auf die erhöhte Schwelle des Eingangs zum Grabe; auch er schreitet vorwärts; er trägt den Körper, die Unterschenkel des Leichnams umfassend und über denselben das Leintuch mit beiden Händen zusammennehmend; er wendet den Kopf über seine linke Schulter, als wollte er sich umsehen, diese Bewegung ist nur unvollständig gelungen; das lockige Haar wird durch eine Binde zusammengehalten.

Zwischen den Trägern tritt Maria Magdalena hinter

dem Leichnam von links an denselben heran, zu lauter Klage den Mund öffnend; ihr Haar ist unter einem Tuche verborgen; ihr Gesicht wird im Profil von rechts gesehen. Mit ihrem rechten Arme hebt sie den rechten Arm Christi, sodaß derselbe in ihrer Ellenbeuge liegt. Die Finger der rechten Hand Christi fallen dadurch auf dessen Oberschenkel herab, den sie mit den Spitzen berühren.

Zwischen den Köpfen von Maria Magdalena und dem Träger rechts ist noch das volle Gesicht einer klagenden Frau vorhanden, deren Körper vom Träger verdeckt ist, nur ihre Füße und ein Teil der Unterschenkel kommen zur Darstellung.

Ohne einen dazu gehörigen Körper und ohne Zusammenhang mit den übrigen Figuren schwebt rechts der Kopf eines bärtigen Mannes frei in der Luft.

Alle Figuren sind von Gewändern umgeben, aber so, daß keine Körperlinie dadurch beeinträchtigt wird.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Im Kunsthandel; von Braun nicht vervielfältigt; von Passavant nicht erwähnt; vervielfältigt vom österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe Nr. 78, im Handzeichnungenwerk von Herrn Direktor O. Eisenmann und von Morelli, die Galerien Doria-Panfili und Borghese, S. 173.

Die Ausführung dieser Zeichnung ist von der vorigen Nummer so verschieden wie möglich, die Umrißlinie läuft nicht ununterbrochen fort, sondern sie setzt oft ab, der Federstrich schwillt an und ab und giebt innerhalb des Umrisses die Grenzen von Muskeln und Knochen mit meisterhafter Sicherheit an, die Ausführung entspricht also der großen Mehrzahl aller Federzeichnungen und versteht sich außerdem in den Haaren wie in den Gewändern zu kleinen Schnörkeln von lebendigster Wirkung, wie sie sonst nur vereinzelt und ausnahmsweise vorkommen.

Dies wichtige Blatt ist der Raffael-Forschung so gut

wie unbekannt, weder Passavant noch Springer, weder Mr. Muntz noch Crowe und Cavalcaselle erwähnen es.

Um so bekannter ist eine überaus schwache Wiederholung, eine unbeabsichtigte Karikatur raffaelscher Kunst, ein Erinnerungsblatt an die unkritische Zeit der Kunstforschung.

Mr. Robinson widmet dieser Wiederholung in seinem Katalog der Oxford-Sammlung eine lange Auseinandersetzung; ihr Sammler-Stammbaum berechtigt zu den höchsten Erwartungen: Antaldi, Crozat, Mariette, St. Morys, Fuseli, Lawrence sind die berühmten Besitzer, denen sie nacheinander gehörte. Was Crozat aus der Antaldi-Sammlung als Raffael erworben hatte (Anfang des vorigen Jahrhunderts) oder was überhaupt aus der Antaldisammlung als Raffael abstammt, galt bis vor kurzer Zeit als zweifellos echt, denn die Antaldi waren die Erben des Timoteo Viti. Als Schüler und Freund Raffaels hatte Timoteo sicherlich Vorzugsrechte, um in den Besitz raffaelscher Handzeichnungen gelangen zu können; darauf verließ man sich um so sicherer, als der Antaldisammlung wirklich eine Reihe der wertvollsten eigenhändigen Blätter entstammt.

Mariette bezeichnete die Wiederholung als „Tod des Adonis", seine Bewunderung konnte nur durch eine Beziehung auf die Antike vollständig zum Ausdruck kommen. Die offenkundigen Beziehungen zur „Grablegung" wurden ausdrücklich als zweifelhafte erwähnt und wenn diese Fratzen wirklich für eine „Grablegung" bestimmt waren, forderten sie eine spätere, also noch reifere Zeit, als die Entwürfe für das Gemälde in der Galerie Borghese.

Diese wohlbekannte und höchst bewundernswerte Zeichnung sei wiederholt gestochen, berichtet Mr. Robinson weiter: vom Grafen Caylus, vom Grafen St. Morys, dann von Ottley in seiner „Italian Shool of Design"; ferner in den Facsimiledrucken der Crozatsammlung; die verschiedensten

Kunstschriftsteller hätten sich oft auf sie bezogen und ihre Beschreibung geliefert.

Wegen der größeren Freiheit des Stils in der Ausführung der Zeichnung stimmt Mr. Robinson nicht nur mit Ottley darin überein, daß der „Tod des Adonis" später als die „Grablegung" in der Galerie Borghese entstanden sein müßte, er behauptet sogar, daß keine andere als A. D. 1509 bis 1510 (als Raffael in Rom war) die Entstehungszeit dieses Werkes sein könne.

. . . the general air of antique or classical elegance which pervades the composition, lends support to the supposition that it represents the dead of Adonis ist der Schluß von Mr. Robinsons Erörterungen, nachdem er noch die durch Scheitel, Busen und Rock als Frau kenntlich gemachte Figur hinter dem ersten Träger, rechts, zu einem zweiten Träger gemacht hat; denn auf der Wiederholung fehlen die hervorgehobenen Merkmale.

A repetition or copy of this drawing is in the possession of Hofrath Von Dräxler at Vienna; diese kurze Anmerkung giebt von dem eigenhändigen Vorbilde Kunde.

Passavant erwähnt II, S. 60, den „Tod des Adonis" unter den Entwürfen für die Grablegung und macht im Verzeichnis der Handzeichnungen (Oxford, Nr. 462) die Bemerkung, daß es ein Irrtum sei, in dieser Zeichnung etwas Anderes als einen Entwurf für die „Grablegung" der Galerie Borghese zu sehen.

Man muß sich von der Begeisterung Mr. Robinsons über eine kümmerliche Wiederholung überzeugt haben, man muß es gelesen haben, daß Crowe und Cavalcaselle II, 250 diese Wiederholung „eine majestätische Zeichnung" nennen, um es begreifen zu können, daß es Kenner giebt, welche die großartige Zeichnung Raffaels für den „wunderbaren Fischzug" im Königlichen Kupferstichkabinet in Berlin für unecht halten.

Das eigenhändige Urbild vom „Tod des Adonis" kam vor einigen Jahren in Wien unter den Hammer, aber keine öffentliche Sammlung, kein Privatsammler war geneigt, dasselbe zu erwerben. Mr. Malcolm, der Nummer 142 dieses Verzeichnisses mit fünfhundertundzehn Pfund Sterling bezahlt hatte, ein verhältnismäßig unbedeutendes Blatt, hätte das drei- und vierfache für diese wichtige Urkunde gegeben, wenn sie in England für echt gehalten wäre.

Auch die Kunsthändler, welche gewohnt waren, sich auf Morellis Rat zu verlassen, waren von dieser Seite nicht ermutigt worden, und nur durch einen Zufall konnte der jetzige Besitzer auf den Wert des Blattes aufmerksam gemacht werden, der es schwerlich um das zehnfache des Einkaufspreises abgeben wird.

Springer hielt die Wiederholung gleichfalls für eigenhändig und behauptete, daß sie nicht zu den Entwürfen für die „Grablegung" gerechnet werden dürfe.

In der Albertina giebt es eine zweite, etwas veränderte Wiederholung; sie ist von Mr. Robinson auf Seite 166 seines Katalogs erwähnt; Rückseite einer eigenhändigen Zeichnung, Nr. 39.

Nr. 146. 6

Dritter Entwurf für die „Grablegung" in acht (neun?) Figuren.

Der Leichnam, annähernd in der endgültigen Stellung, wird mit dem Kopf nach links hin von drei Trägern getragen.

Der Träger rechts steht jetzt auf der vom Beschauer abgewendeten Seite des Leichnams; er hat eine ganz aufgerichtete Haltung bekommen und faßt mit der Linken das Leintuch oberhalb der Kniee Christi, sodaß dessen Unterschenkel frei herabhängen. Der rechte Arm des Trägers ist

unsichtbar, die Schulter aber kommt weit genug heraus, um Lage und Thätigkeit des Armes erkennbar zu machen.

Der Träger links schreitet nach rückwärts die Stufe zum Grabeseingang hinauf; das linke ist das Standbein; mit beiden Händen packt er das Leintuch und legt seinen Kopf mit dem Ausdruck großer Anstrengung hintenüber, das Becken nach rückwärts schiebend.

Seine Brust und seine Arme bilden den Stützpunkt für den aufgerichteten Oberkörper Christi, dessen ganze Figur einschließlich des jugendlichen Kopfes frei zur Geltung kommt, da das Gesicht Christi nach seiner rechten Schulter herumgedreht ist.

Ein dritter Träger steht auf der dem Beschauer abgewendeten Seite des Leichnams hinter der linken Schulter Christi und scheint die Last in Gurten zu tragen; er schreitet, wie der zweite, eine Stufe nach links hinauf und wendet den Kopf nach rechts, nach abwärts sehend.

Neben diesem Kopf ist in Silberstift ein zweiter Kopf sichtbar, bei dem es zweifelhaft bleibt, ob der Träger anfänglich eine andere Kopfhaltung hatte oder ob ein Füllkopf mit dem Ausdruck der Trauer beabsichtigt war.

Zwischen dem zweiten und dem dritten Träger steht Johannes auf der Stufe zum Grabeseingange; nur sein Kopf, seine Hände und eine Ferse ist sichtbar; die Stellung der Beine ist unbestimmt.

Zwischen dem dritten und dem ersten Träger schreitet Maria Magdalena heran, sie hebt die Linke Christi mit beiden Händen in die Höhe und beugt sich über dieselbe, sie zu küssen.

Links folgt Maria dem Zuge mit klagender Gebärde, begleitet von zwei Frauen, welche sie stützen.

Alle Figuren, außer Christus, sind bekleidet.

Federzeichnung über Silberstift.

Britisches Museum, Braun 298; Passavant 458.

Nr. 147.

Die Träger des Leichnams als Nacktfiguren. 7

Der Träger rechts ist in derselben Stellung geblieben, wie auf der vorigen Nummer; er ist bartlos geworden.

Der erste Träger links steht auf dem linken Beine und setzt das rechte nach rückwärts eine Stufe höher; den Leib hält er jetzt vorgestreckt.

Der zweite Träger links hat seine Stellung beibehalten, nur wird dieselbe verständlicher; mit der Linken hält er das Leintuch, und mit der Rechten zieht er den Gurt an, der über seine rechte Schulter und um seinen linken Arm verläuft.

Der Körper Christi ist nur in Umrissen vorgezeichnet, um die Körper der Träger ganz frei zu machen; der Umriß ist zum Teil mit Rötel und nur an der rechten Schulter mit der Feder nachgezogen.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Oxford, Braun 21; Passavant 477; Robinson 72; Mr. Muntz S. 248: von Michelangelo beeinflußt.

Die Köpfe haben sehr gelitten und sind wohl von fremder Hand aufgefrischt. Die Umrisse sind durchstochen und die ganze Zeichnung ist quadriert.

In diesen Figuren tritt das Bestreben deutlich hervor, eine mächtige Muskulatur und starkknochige Gliedmaßen darstellen zu wollen. Die im Rücken des Trägers rechts ausgeführten Strichlagen, die außerordentlich geschickt gemacht und zugleich klar in der Wirkung sind, dürften kaum zum zweiten Male vorkommen und sind, fast genau übereinstimmend, von Michelangelo auf einer Nacktstudie der Casa Buonarroti verwendet.

Die Entwürfe zur „Grablegung" lassen wiederholt eine wirkliche Nachahmung des Fremden erkennen. Raffael hat

die Strichlagen Michelangelos, wie sie namentlich in den großen Federzeichnungen in der Albertina, Braun 29, im Louvre, Braun 64 und in der Casa Buonarroti, Alinari 1011, vorliegen, für die großen Zeichnungen zur „Grablegung" im Louvre, in Oxford und in Florenz, fast wörtlich nachgeahmt.

Besonders nahe stehen sich der Träger rechts der vorliegenden Nummer und der vom Rücken gesehene Mann in der Casa Buonarroti und an beiden Figuren ist es wieder die Gegend der Schulterblätter, welche zum unmittelbaren Vergleichen herausfordert.

Auch die flachen, geraden Strichlagen, welche einigen Figuren des florentiner Entwurfes für die „Grablegung" ein fremdartiges Aussehen geben, sind Michelangelo nachgebildet und sind auch für die „Beweinung" im Louvre in Anwendung gekommen; sie fallen hier weniger auf, weil Raffael, wieder nach dem Vorbilde Michelangelos, in die flachen Strichlagen jene kleinen, mannigfach gebogenen Strichlagen hinein zeichnete, welche so außerordentlich lebendig in der Wirkung sind.

Die flachen Strichlagen sind nur die Grundlage für eine genauere Durchführung der Oberfläche; sie werden durch eine sie kreuzende Schicht verdoppelt, wenn dunklere Schatten angegeben werden sollen; sie sind aber unvollständig und deshalb unverständlich, wenn sie ohne Überarbeitung mit kurzen, gebogenen Strichen stehen bleiben, wie das namentlich bei einigen Figuren des florentiner Entwurfes für die „Grablegung" geschehen ist.

Da es von jeher eine Lieblingsbeschäftigung für die Raffaelforschung gewesen ist, den Meister als Nachahmer schildern zu können, sodaß man sich oftmals verwundert fragen mußte: was denn eigentlich zum Ruhme Raffaels übrig bliebe, kann es nur empfohlen werden, die hier genannten Zeichnungen neben einander zu legen. Man wird

sich überzeugen, wie selbständig Raffael in jeder Linie, in jeder Körperform bleibt; man muß es sehen, eine Beschreibung wäre zu umständlich, die Unterschiede können aber mit dem Auge leicht wahrgenommen werden. Die Formen des schöpferischen und des nachahmenden Künstler liegen oft sehr nahe an einander; sie mögen noch so nahe verwandt sein, der Begabteste wird bei der bildnerischen Darstellung des nackten Menschen immer scheitern, sobald er nur nachahmt, der selbst schaffende Künstler wird immer seine Selbständigkeit wahren, auch wenn er nachahmt.

Zur Zahl solcher begabten aber unsicheren Künstler gehört Fra Sebastiano del Piombo, der gleichfalls nach Michelangelo gearbeitet hat, der aber in der Zeichnung des Nackten nur nachahmen, nicht schöpferische Thätigkeit entwickeln konnte. Deshalb ist er in Abhängigkeit von Michelangelo geraten.

In der Galerie Corsini in Rom ist Sebastians Zeichnung für seinen „Christus an der Marterſäule" ausgestellt, der in San Pietro in Montorio zur Ausführung gekommen ist. Die untere Körperhälfte des Entwurfes entspricht fast ganz genau einer schönen, meisterhaften Federzeichnung Michelangelos in der Casa Buonarroti: ein mächtiger, geflügelter Genius, der am linken Arm gefesselt zu sein scheint, und der mit dem Ausdruck des Abscheus auf etwas herab sieht, das ihn zwingt, den rechten Fuß in gespreizter Stellung nach rückwärts zu setzen. Die knöcherne Grundlage des linken Beines mit den Gelenken, besonders die Verbindung des nach unten ausgestreckten Fußes mit dem Unterschenkel ist in den feinsten Linien für sich gezeichnet.

So sehr sich Sebastian um eine ähnliche Wirkung und eine ebenso genaue Wiedergabe des Nackten bemüht, man merkt doch in jeder Linie die Unsicherheit, die Nachahmung; die Verkürzung des nach rückwärts gesetzten rechten Unterschenkels ist nahezu mißlungen zu nennen.

Die abgerundeten Linien, welche auf Sebastians Zeichnung (Vervielfältigung Anderson-Spithöver, Rom, Nr. 2768) im Bauch die Muskelgrenzen angeben, und die himmelweit von dem verschieden sind, wie Michelangelo dergleichen macht, geben vielleicht eine Erklärung für eine Reihe von Handzeichnungen, welche in den Uffizien und in Pest unter Michelangelos Namen gehen.

Dieselben haben wohl eine michelangeleske Wirkung, die Figuren sind zum Teil dem „jüngsten Gericht" der Sistina entnommen, sie bezeugen künstlerische Sicherheit, ohne daß man sie Michelangelo selbst zuschreiben möchte.

Die pester Kreidezeichnungen sind vom wiener Museum für Kunst und Gewerbe vervielfältigt (Nr. 18 u. 19); die florentiner Federzeichnungen mit Figuren aus dem „jüngsten Gericht" hatte Perini unter 34, 35, 1289; auf 1292 sind sechs untersetzte Nackfiguren, welche ein totes Pferd tragen.

Es wäre nicht unmöglich, daß hierher auch drei oder vier getuschte und mit Weiß gehöhte Federzeichnungen in der Art Michelangelos gehören (Albertina), welche unter der Bezeichnung „Götterliebe" vervielfältigt sind.

Nr. 148.

Vierter Entwurf für die „Grablegung" in sieben Figuren.

Bis auf eine weibliche Figur, welche später wegfällt, ist die Hauptgruppe ebenso wie auf dem Gemälde angeordnet. Der Leichnam liegt mit dem Kopfe nach links hin. Der Träger rechts hat seine Stellung behalten und ist vollbärtig geworden; sein Gegenüber ist bartlos; im Gemälde ist es umgekehrt; auch in diesem Punkte sind auf den verschiedenen Entwürfen kleine Verschiedenheiten vorhanden.

Der Träger links trägt nicht nur am Leintuch, er bietet auch durch den vorgestreckten Leib (siehe die vorige Nummer)

eine breite und sichere Grundlage für den Oberkörper Christi. Außerdem ist das rechte das Standbein geworden.

Der Kopf des Johannes und seine Hände bleiben zwischen dem zweiten und dem dritten Träger; mit seinem rechten Beine rückt er aber an die erste Stelle links vor den Grabeseingang.

Maria Magdalena trägt in der linken Hand die Linke Christi, welche dadurch eine breitere Unterlage bekommen hat. Maria Magdalena schreitet neben dem Zuge her, Christus anblickend.

Hinter ihr und vor dem ersten Träger steht eine zweite Frau, die sich nach Christus umsieht, ihre Rechte an das Kinn legend.

Quadrierte Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Florenz, Braun 508; Passavant 108; Rumohr III, 69, 70.

Außer den beiden Frauen haben alle Figuren ein für Raffael fremdartiges Aussehen. Das Gesicht Christi wird durch gerade, gleichmäßige Striche flach, das rechte Bein des Trägers links ist durch ähnliche Strichlagen drehrund geworden und entbehrt jeder anatomischen Gliederung innerhalb des Umrisses.

Da es Federzeichnungen in der Art Raffaels giebt, welche als Überarbeitungen einer echten Silberstiftzeichnung von der Hand eines Schülers oder als Bausen anzusehen sind, lag es nahe, auch in dieser ungewöhnlichen Federführung eine fremde Hand zu vermuten; der Gegensatz zu der Art, wie die beiden Frauen und der Johannes gemacht sind, ist sehr auffallend.

Im Körper Christi wird man jedoch jene fein berechneten Federstriche finden, durch welche die anatomische Gliederung der Körperoberfläche bewirkt wird, und welche der großen Louvrezeichnung (143) und namentlich der Christusfigur daselbst den besonderen, künstlerischen Wert verleihen.

Da die Ausführung dieser ungewöhnlichen Strichlagen sehr sorgfältig gemacht ist und die Gesamtwirkung der Figuren eine in sich geschlossene genannt werden muß, da gerade bei den Entwürfen für die „Grablegung" besondere Mittel zur Verwendung kommen, wird diese Zeichnung in allen ihren Teilen doch als eigenhändig anzusehen sein (vergleiche die vorige Nummer).

Nr. 149.

Maria Magdalena als Brustbild.

In derselben Haltung, wie auf der vorigen Nummer ist die Heilige in größerem Maßstabe wiederholt.

Federzeichnung über Silberstift.

Florenz, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant 138 zählt das Blatt nicht zu den Entwürfen für die „Grablegung".

Die Frauengruppe.

Um die ohnmächtig hinsinkende Maria sind drei Frauen beschäftigt, wie im Gemälde; eine Änderung ist im Gemälde dadurch vorgenommen, daß der Frauenkopf in der Mitte des Blattes sich nach links umwendet; der geöffnete Mund scheint Maria Magdalena von der Leiche fort und zur Maria zu rufen.

Diese kleine Änderung verbindet die Nebengruppe mit der Hauptgruppe; auf der vorliegenden Zeichnung sieht die betreffende Frau auf Maria herab und die ganze Frauengruppe ist auf sich beschränkt.

Die Ausführung ist mit einer zitterigen Hand gemacht, die Hände sind schwach, und der Ausdruck der Köpfe ist kaum noch raffaelisch zu nennen. Die Zeichnung macht den Eindruck einer Pause, hätte demnach eine eigenhändige Arbeit zur Voraussetzung; vielleicht ist sie eine von der Hand eines Schülers überarbeitete, eigenhändige Silberstiftzeichnung; sie

wurde von einem Nachfolger Marcantons, gestochen B XV, p. 123, Nr. 50.

In der Sammlung Buonarroti in Florenz ist eine größere Federzeichnung ausgestellt, eine Madonna, deren Umrisse gleichfalls mit zitterigen Linien gemacht sind und zwar in einer Art, wie sie kaum zum zweiten Male vorkommen wird; diese Zeichnung scheint noch nicht vervielfältigt zu sein. In diesem Falle würde es sehr gewagt sein, an der Eigenhändigkeit zu zweifeln, weil die Gesamtwirkung auf große Meisterschaft schließen läßt.

Sammlung Malcolm, Braun 113; Passavant 305; Robinson 178; Crowe und Cavalcaselle I, 247: „echt, wenn auch nicht ganz so vollendet und frei von Zwang". Morelli, Galerie Borghese: Kopie.

Die ohnmächtige Maria und eine Begleiterin als Skelette. 11

Die Ausführung dieser Figuren ist schülerhaft und doch ist das Blatt wichtig, wenn ein Vorbild von der Hand Raffaels als Vorlage für dasselbe vorausgesetzt werden darf. Denn dasselbe würde nicht nur beweisen, wie ernst es Raffael darum zu thun war, in der Kenntnis des Körpers höchsten Ansprüchen genügen zu können, es würde auch für seine anatomischen Studien im engeren Sinne des Wortes unmittelbar Zeugnis ablegen.

Außer den Skeletten sind noch die drei Frauenköpfe dieser Gruppe ebenso schülerhaft und von ungleicher Größe gezeichnet und zwar in der Stellung, welche sie auf der vorher genannten Zeichnung, nicht in derjenigen, welche sie im Gemälde einnehmen.

Federzeichnung über Silberstift; die von unten stützende Frau ist, fast verwischt, nur in Silberstift.

Sammlung Malcolm. Von Braun nicht vervielfältigt;

Passavant 306; Robinson 179; von Springer I, 132 als echt erwähnt; Mr. Muntz, S. 249: Einfluß Michelangelos. Crowe und Cavalcaselle I, 248, echt; Morelli, die Galerie Borghese, S. 173: Fälschung.

12

In den Mappen der Louvresammlung befindet sich noch ein weiterer Entwurf für die Hauptgruppe in einer hier nicht beschriebenen Anordnung; nach einmaliger Besichtigung ist nichts mehr darüber zu sagen, als daß derselbe nicht den Eindruck der Eigenhändigkeit machte.

13

Auch die Königl. Bibliothek in Turin besitzt eine Zeichnung für eine Grablegung mit den Figuren Raffaels von fremder Hand; rechts ist Maria, die Mutter Christi, mit zwei Frauen und links im Hintergrunde sieht man Golgatha mit den Kreuzen.

Nr. 150.

Die Charitas.

Eine michelangeleske Frau sitzt nach links hin; sie ist bis zu den Hüften sichtbar; der Körper ist von der Seite, das Gesicht ist ganz von vorne gesehen; auf ihrem linken Schenkel sitzt nach rechts hin ein Knabe, in ganzer Figur sichtbar, den sie nährt, mit der Linken den Busen stützend; mit der Rechten umfaßt sie zwei schlafende Knaben, welche auf ihrem rechten Schenkel sitzen; ein vierter Knabe kommt von rechts herbei, der ihren Arm liebkosend umfaßt und auf den sie liebevoll niederblickt.

Federzeichnung über Silberstift; Rückseite von Nr. 141.

Albertina, Braun 186; Passavant 217; Springer I, 235: Michelangelo; Crowe und Cavalcaselle I, 254: Einfluß Michelangelos.

Dieser Entwurf für eines der Predellenbilder, welche

jetzt in der vatikanischen Galerie hängen, übertrifft das Gemälde bei weitem durch schwungvolle Großartigkeit der Linien. Die Anordnung der Figuren und der Ausdruck der Gesichter ist im Gemälde geändert und abgeschwächt; besonders auffallend ist die Unsicherheit der Zeichnung am rechten Handgelenk der Frau mit einem halb erloschenen Pentimento, da gerade dies Handgelenk in der Zeichnung sicher und gut ausgeführt ist.

Die Großartigkeit des Entwurfes hat Mariette veranlaßt, denselben als Vorbereitung für eine der lebensgroßen Frauengestalten im Konstantinsaal anzusehen.

Raffael als Schöpfer der „Disputa".

„Chi ne riguarda ogni parte da sè, la trova d'un esecuzione così diligente e mirabile, che doversi questo quadro anteporre a tutti gli altri." Lanzi.

Die Entwürfe für die vatikanischen Fresken sind eine ungeordnete Masse eigenhändiger und nicht eigenhändiger Arbeiten. Sie gewähren einen wichtigen Einblick in die künstlerische Thätigkeit Raffaels während der letzten zehn bis zwölf Jahre seines Lebens.

Vasari giebt über Raffaels Fresken in Rom mancherlei Nachrichten, aber er ist in geschichtlichen und sachlichen Angaben trotz Burckhardts hoher Anerkennung unzuverlässig. Sein Lob, daß dieses oder jenes Gemälde dieses oder jenes Künstlers so schön sei, daß man kaum etwas Schöneres sehen könne, ist eine so oft wiederkehrende Redewendung, daß sie zum Gemeinplatz wird; sie findet auf Werke Anwendung, die Vasari entweder garnicht oder nur sehr oberflächlich gesehen hat.

Von den Propheten und Sibyllen in Santa Maria della Pace sagt er im Leben Raffaels, sie seien das Schönste, das der Meister gemacht habe; im Leben Timoteo Vitis giebt er die Sibyllen für das Werk dieses Künstlers aus, der wahrscheinlich zu keiner Zeit in Rom gemalt hat, sicher

nicht zu der Zeit, als die Fresken in S. Maria della Pace entstanden. Im Leben Pintoricchios berichtet Vasari, daß Raffael sämmtliche Kartons für die Dombibliothek in Siena entworfen habe, im Leben Raffaels spricht er von einigen und in Wirklichkeit hat Raffael gar keinen Anteil an diesem Werke.

Aber in allgemeinen Aussprüchen ist Vasari ein Kenner seiner Zeit und namentlich der in Künstlerkreisen herrschenden Ansichten. Man muß ihm recht geben, wenn er erzählt, Raffael habe durch seine späteren Werke einen Teil seines Ruhmes wieder eingebüßt, wenn man unterschiedslos eigenhändige und Schülerarbeiten für gleichberechtigt gelten läßt. Man begreift allerdings nicht, wie das möglich war, da die Künstler gerade wissen mußten, wie viel Schülerarbeit im Werk Raffaels steckte; es muß doch den Schülern Raffaels ungewöhnlich viel überlassen sein. Sebastian del Piombo, der Meister des „Christus an der Marterſäule" in San Pietro in Montorio in Rom, war berechtigt, auf Werke wie den „Burgbrand" geringschätzig herabzusehen; die Geschenke, welche Leo X. (nach Waagen Lorenzo dei Medici, der Herzog von Urbino geworden war) an den König von Frankreich schickte (die „Madonna Franz I" und der große „Sankt Michael") werden von Sebastiano in einem Briefe an Michelangelo mit gutem Grunde abfällig beurteilt.

Tizian war enttäuscht über die „Seeschlacht von Ostia" und glaubte auf eine Verunstaltung durch schlechte Aufbesserer schließen zu müssen; wahrscheinlich haben die rohen Gesellen dieses Wandgemäldes, mit denen die herrlichen Kriegerreihen in Oxford von der Forschung in ursächlichen Zusammenhang gebracht werden, niemals viel anders ausgesehen, als jetzt.

Die Stimmen der Berichterstatter aller Zungen klingen zu laut in den Ohren; man hat sich zu lange gewöhnt, vor

den vatikanischen Wandgemälden bewundern zu müssen, daß nach dem Urteil unserer Zeit die Bildung ihren Höhepunkt erreicht, wenn man hier bewundert hat.

Allerdings ist eine Unterscheidung der ausführenden Hände eine heikle Sache. Das fordert fachmännische Erfahrung in der Freskomalerei, das fordert Vertrautheit mit dem damals üblichen Verfahren und mit den besonderen Gewohnheiten der einzelnen Künstler.

Eine solche Unterscheidung wird unmöglich, wenn der Meister die Schülerarbeit nur überging, oder wenn spätere Übermalung die ursprüngliche Oberfläche mehr oder weniger unkenntlich gemacht hat.

Aber aussichtslos ist ein solches Unternehmen nicht. Nach den Ergebnissen einer genaueren Betrachtung des Kartons zur „Schule von Athen" und der übrigen Entwürfe für dies Fresko, welche demnächst zu besprechen sein werden, erschien es wünschenswert durch eine eingehende Vergleichung der Fresken „Disputa" und „Schule von Athen" ein Urteil darüber zu gewinnen, ob die Figuren gerade dieser beiden Gemälde Anhaltspunkte dafür bieten, wie es bei der Ausführung derselben wohl thatsächlich hergegangen sei.

Das Ergebnis dieser Untersuchungen kann nur mit Vorbehalt wieder gegeben werden, zunächst weil die Fresken nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande sind.

Mit Vorbehalt wird das Folgende aber auch deshalb mitgeteilt, weil es ohne jede Kenntnis des Malverfahrens gefunden ist und weil solche Vergleiche öfter und in größeren Zwischenräumen wiederholt werden müssen. Diese Nachuntersuchungen werden Andere machen.

So viel kann aber festgestellt werden, daß die ganze Art in Farben zu sehen, zu zeichnen und zu formen auf der „Disputa" und auf der „Schule von Athen" eine

ganz verschiedene, selbst entgegengesetzte genannt werden muß.

Man wird sich zuerst daran zu gewöhnen haben, daß alle Farben der „Disputa" wie durch einen Schleier sichtbar sind. Dann wird man aber finden, daß die Behandlung des Fleisches durchgehends im Fleischton gehalten ist, während auf der „Schule von Athen" ein kräftigerer Gegensatz von hell und dunkel die Abrundung der Körperform bewirkt. Letzteres ist wohl leichter, aber die Wirkung des ersteren Verfahrens ist eine feinere, lebensvollere.

Das beweist jede Hand der „Disputa". Der Fleischton ist jedes Mal folgerichtig und bei den verschiedenen Figuren in großer Mannigfaltigkeit durchgeführt; er bewirkt eine scharfe Gliederung und wirksame Verkürzung, einen verständlichen Ausdruck für das, was ausgedrückt werden soll; er zeichnet richtig und giebt den verschiedenen Menschen verschiedene Formen. Rumohr spricht von einer „geistig behenden Pinselführung".

Der Fleischton ist auf der „Schule" durchstehend braun und unlebendig, ohne Mannigfaltigkeit; es kommen störende Unsicherheiten der Form vor.

Alle Köpfe der „Disputa" sind von einem geistig angeregten, innerlichen Leben erfüllt, das in solchem Maße auf der „Schule" eine Ausnahme ist.

Die Behandlung des Haares (zu vergleichen ist namentlich die erste Figur rechts vom Altar mit dem „Arkesilaos") ergiebt dieselbe Verschiedenheit zum Nachteil der „Schule"; Plato macht allerdings eine Ausnahme, aber durchschnittlich ist das Haar hart und reizlos.

Durch die Farben der Gewänder geht auf der „Disputa" ein weicher, wohlthuender Zug des Zusammenklanges, ohne schroffe Gegensätze trotz Kraft und Abwechslung. Diese Wirkung wird man auf der „Schule" vermissen und auf

dem „Parnaß" kommen geradezu grelle Zusammenstellungen vor (Homer).

Die Ausführung des Christus der „Disputa", des Körpers wie des Gesichtes in seinem geistigen Gehalt ist von so hoher Vollendung, daß auf keinem der anderen Fresken etwas Gleichwertiges zu finden ist.

Die durch eine stützende Hand verschobene Wange des „Heraklit" ist geradezu ungeschickt gemacht; die erste Figur links von der „Disputa", welche mit dem ausgestreckten Arm auf ein Buch zeigt, ist etwas gesucht in der Stellung, aber unverständliche Bewegungsformen, deren die „Schule" eine ganze Reihe hat, kommen nicht vor.

Der vom Rücken gesehene Mann der „Disputa", links, der auf den Altar hinweist, macht in der Vervielfältigung und auch im Fresko um die Hüften herum einen etwas verschrobenen Eindruck, der aber nur einer Übermalung des Gewandes zur Last fällt.

Die Hände und Arme des Jünglings mit dem hellen Mantel, der auf der „Schule" Sokrates zuhört, sind geradezu mißlungen.

Wenn man noch einen Blick auf den „Parnaß" wirft, wird man die Danteköpfe vergleichen können; die „Disputa" giebt markige Züge, voll durchgeistigten Lebens, auf dem „Parnaß" sieht man die Formen eines galligen Mißmutes ohne geistiges Leben.

Alle Köpfe des „Parnaß" sind im Vergleich mit der „Disputa" geistlos, die Züge der Frauen haben etwas weichlich Verschwommenes; allein der Apollo macht eine Ausnahme, auch in der Behandlung des Fleisches.

Seine ganze Kunst hat Raffael aufgeboten, den menschlichen Körper malerisch blühend wiederzugeben, als er das Deckenbild des „Sündenfalles" malte. Diese Figuren, allen gleichartigen an der Decke weit überlegen, geben einen

Maßstab für Raffaels Absichten bei der Darstellung des Fleisches, als seine ersten Arbeiten in Rom entstanden.

Die Verherrlichung des Rechtes durch drei Frauengestalten fällt schon ganz in den flauen Ton, welcher den schmalen Wandbildern zu beiden Seiten des einen Fensters eigen ist.

Auf diese Punkte hingewiesen zu haben, muß vorläufig genügen. Erwähnenswert ist noch der quere Riß durch die „Schule", der gerade über den Köpfen verläuft, der ziemlich genau mit der oberen Begrenzungslinie des Kartons zusammenfällt, aber der Regel zu widersprechen scheint, daß das Fresko in senkrechten Abschnitten entsteht, entsprechend dem frischen Bewurf, der für die Tagesarbeit aufgelegt wurde. Dieser Riß ist nur über den Mittelfiguren unterbrochen.

Es ist bezeichnend für den ganzen Stand der Raffaelforschung, daß die Fresken des Konstantinsaales für die Wissenschaft noch immer zum Werke Raffaels gehören, von denen man weiß, daß sie jahrelang nach dem Tode des Meisters gemalt wurden und so wenig vorbereitet waren, daß die Schüler lebhafte Besorgnisse hatten, die Ausmalung des Saales werde Sebastian del Piombo übertragen werden. Immer wieder findet man die Entwürfe des Meisters für den Konstantinsaal erwähnt, von denen nicht ein einziger namhaft gemacht werden kann, ohne daß sich die Urteilsfähigkeit ein Armutszeugnis ausstellte. Mariette hat behauptet, daß Raffael sämtliche Entwürfe für den Konstantinsaal fertig hinterließ — folglich giebt es Entwürfe für den Konstantinsaal von der Hand Raffaels.

Seine Madonnen in Zeichnungen und Gemälden unterrichten uns über die Art, wie der Meister zu arbeiten pflegte, wo die Merkmale seiner Eigenart zu suchen sind.

Die Formen wechseln wohl mit dem reifenden Urteil und dem wachsenden Können, aber immer ist eine hohe

künstlerische Begabung, sind eigenartige künstlerische Fähigkeiten in Formen und Mitteln erkennbar; immer ist das Ziel dasselbe: richtige Wiedergabe der menschlichen Körperformen und das Bemühen, einen neuen, immer erschöpfenderen Ausdruck für den darzustellenden Gedanken zu gewinnen.

Als Raffael nach Rom kam, war seine künstlerische Erziehung abgeschlossen; in der „sixtinischen Madonna" ist die Freiheit der Hand und der schöpferischen Kraft im schönsten Gleichgewicht, aber die raffaelsche Madonna hat in Rom keine Umwandlung mehr erfahren.

In der „sixtinischen Madonna" sind die „Madonna Solly" und die „Madonna mit dem Stieglitz" in den Uffizien zur Einheit verschmolzen, geläutert, wenn man will, verklärt durch das offene Auge, aber neue Bestandteile sind nicht hinzugekommen. Michelangelo ist für diese Schöpfung aus dem innersten Wesen Raffaels nicht vorhanden.

Die hinreißende Wirkung dieser Madonna, dieses Kindes, die man sich nicht zu erklären vermag, und für die der Verstand vergebens nach einer mathematischen Formel gesucht hat, ist ganz allein aus der schöpferischen Leidenschaft eines überlegenen Geistes hervorgegangen, der, ungehemmt durch Widerstände der formenden Hand, von der Idee des Vollkommenen fortgerissen wird.

Wer die „Madonna Solly" und die „Madonna mit dem Stieglitz" in der „sixtinischen Madonna" nicht wieder zu erkennen vermag, wird doch zugeben müssen, daß der Madonnenkopf in der Sammlung Malcolm (Nr. 68) und der Madonnenkopf in Lille (Nr. 75) die Vorstufen der erhabensten Madonnenschöpfung sind.

Während des florentiner Aufenthaltes wirkten die heftigsten und widerstrebendsten Eindrücke auf den jungen Künstler ein. In den Entwürfen für die „Grablegung" ist

jede neue Anordnung ein Ausdruck für neue künstlerische Ziele, für ein gereiftes, aber doch noch in der Umbildung begriffenes Wollen und Können.

In Florenz war Raffael aber gleichzeitig zum ersten Male in der Lage künstlerische Überlegenheit in einer Form kennen zu lernen, welche ihn zur Bewunderung zwang, welche aber seiner Eigenart widerstrebte.

Nachdem sich Leonardos Geist befruchtend mit dem seinen verbunden hatte, mußte er die Erfahrung machen, daß Michelangelo für ihn unzugängliche Bahnen wandle.

Als Raffael die vatikanischen Wandgemälde in Angriff nahm, war die Gährung, welche Florenz im Geiste des Künstlers hervorgerufen hatte, vorüber. Raffael war ein unabhängiger, auf sich selbst gestellter Künstler geworden. Wenn noch von dem überwiegenden Einfluß eines Einzelnen geredet werden kann, ist nur Leonardo zu nennen.

Je deutlicher die Formen Michelangelos in den vatikanischen Fresken wie in anderen, späteren Arbeiten überwiegen, desto sicherer kann man annehmen, daß Raffael nur leidend, nicht als schöpferischer Künstler an diesen Werken Anteil habe.

Alle Entwürfe unter Raffaels Namen, welche in Rom entstanden sind, namentlich aber die, welche nach 1513 fallen, erfordern dieselbe strenge Prüfung, wie die Arbeiten aus Peruginos Schule, welche Raffael irrtümlich abgesprochen werden, weil sie etwas Perusinisches an sich haben; erstere verlangen größere Zurückhaltung, letztere dürfen mehr Vertrauen beanspruchen.

Noch klingt es wie etwas Unglaubliches, daß der erste Entwurf für ein vatikanisches Fresko, daß der erste Entwurf für ein so berühmtes und durchaus raffaelisches Werk wie die Tapete mit dem „Wunderbaren Fischzuge" nie etwas anderes gewesen sei, wie eine Schülerarbeit.

Thatsächlich wird die Bemerkung Vasaris über den geringeren Wert der Fresken des Burgbrandzimmers nicht nur durch die Figuren der Entwürfe und die Anordnung derselben im Gemälde bestätigt, sondern schon durch frühere Werke.

Die Gunst des Papstes, die liebenswürdige Persönlichkeit des Künstlers und seine vielseitige Begabung, die Großartigkeit der auszuführenden Wandmalereien, welche ohne die Mitwirkung anderer Künstler in absehbarer Zeit nicht zu bewältigen waren, das alles wirkte zusammen; Raffael hörte schon unter Julius II auf ein Künstler zu sein, der keine andere und keine höhere Aufgabe kennt, als die künstlerische Verwirklichung der in ihm schlummernden Ideen.

Unter Leo X wurde Raffael ein Hofmaler, wenn nicht ein Höfling; es wird berichtet, daß er den Spott Michelangelos herausgefordert habe, weil er mit einem großen Gefolge von Freunden und Schülern in den Vatikan zu gehen pflegte; er schreibt selbst an seinen Oheim Simon Ciarla am 1. Juli 1514, daß er sich täglich in der Umgebung des Papstes befinde. Das waren große Ehren, die aber zerstreuten und viel Zeit kosteten.

Nach der Thronbesteigung Leo X wurden die vatikanischen Wandgemälde huldigende Schmeicheleien für den regierenden Fürsten, der von der Kunst nicht mehr verlangte, als daß sie ihm persönlich Glanz und angenehme Unterhaltung gewähre.

Es kamen demnach Ereignisse aus dem Leben von Päpsten zur Darstellung, welche Leo hießen, man gab der Hauptfigur die Züge Leo X und machte den regierenden Papst zum Helden der wichtigsten Vorfälle in der ganzen Papstgeschichte.

Das mochte für untergeordnete Geister ein geeignetes Verfahren sein sich angenehm zu machen, aber Raffaels künstlerische Schaffensfreude erlahmte, und die Schüler thaten, was sie wollten und konnten.

Nur eine kurze Zeit ist der leitende Künstler auch die Seele des Ganzen geblieben. In den Hauptwerken der Stanza della Segnatura ist kein Bildnis des Papstes zu finden; aber schon auf der „Erteilung der Dekretalen" hat Gregor IX die Züge Julius II angenommen, übrigens ein Werk, das von jeher als Malerei für Schülerarbeit gehalten ist.

Auf den großen Wandgemälden des Heliodorzimmers ist der regierende Papst wiederholt dargestellt, aber immer noch ist ein Unterschied vorhanden. Julius II ist nur Zeuge des Ereignisses, wenn er auf der „Messe von Bolsena" als glaubensfester Vertreter der Kirchenlehre betet, oder wenn er bei der „Vertreibung Heliodors" mit derselben Zuversicht auf die göttliche Hülfe rechnet, wie der alttestamentliche Priester und dem Vorgang mit ernstem Gleichmut zusieht.

Julius II, der von Michelangelo verlangte, daß er ihn nicht mit einem Buche sondern mit einem Schwerte in der Hand darstellen sollte, weil er sich als Condottiere am glücklichsten fühlte, und der in seiner Leichenrede als blitzeschleudernder Jupiter optimus maximus angeredet wurde, weil dieser Vergleich dem in antike Anschauungen vertieften Geistlichen am nächsten lag, hatte Künstler ohne Zahl nach Rom gezogen.

Er hatte ein gewaltiges Werk, den Neubau der Peterskirche unternommen; er betraute Michelangelo mit der Ausführung eines Grabdenkmals von übermenschlichem Umfange, um sein Lebenswerk: Erhöhung und Sicherung der weltlichen Machtstellung der Kirche vor ganz Europa mit allen denjenigen Mitteln zu fördern, welche nach den Anschauungen der Kirche und der Zeit einen Erfolg versprachen; dazu gehörte Aufwand und Pracht in künstlerischer Form.

Seit 1513 dagegen wurden alle großen und kleinen Künste aufgeboten, den verwöhnten Sohn eines reichen

Geldwechslers mit fürstlichem Gepränge zu umgeben, für den es Hauspolitik war, den Prunk in künstlerischer Form als gute Geldanlage zu betrachten, wenn es darauf ankam, Macht und Mittel des Hauses den Menschen fühlbar zu machen.

Unter Leo X teilte sich die Thätigkeit Raffaels, er mußte sogar für theatralische Aufführungen Malereien liefern, übrigens, nach dem Urteil der Zeit, keine Herabwürdigung für den Künstler. Leonardo rühmte sich seiner Kenntnisse des Theaterwesens und suchte die Wirkung von explodierenden Feuerwerkskörpern mit der Feder wiederzugeben.

Einschneidender für die künstlerische Thätigkeit Raffaels im Vatikane mußte es wirken, daß er das Amt eines Baumeisters der Peterskirche annahm, eine Aufgabe, welche allein einen Künstler von Bedeutung und einen Fachmann mit reicher Erfahrung forderte.

Aber Raffael war kein Fachmann als Baumeister; er wollte den Vitruv studieren und ihm fehlte eine hinlängliche Kenntnis der lateinischen Sprache; er wurde oberster Leiter der Ausgrabungen in Rom und mußte sich in kunstgelehrte Fragen hineinarbeiten.

Der Künstler hatte sich in eine wissenschaftliche Thätigkeit hinein zu finden, für die er nicht erzogen war, er mußte einen Bau leiten, der nicht nur die fromme Teilnahme der ganzen Christenheit auf sich zog, auf dem auch die eifersüchtigen Augen der geschicktesten Baumeister ruhten.

Für eine so geteilte, die höchsten Anforderungen stellende Thätigkeit mochte Raffael als Famigliare der Montefeltro in der gelehrten Hofgesellschaft von Urbino, mochte er als Freund Leonardos, im Verkehr mit Baccio d'Agnolo, Bramante und Baldassare Peruzzi Anregungen empfangen und Vorkenntnisse gesammelt haben.

Aber wenn er einer so vielseitigen und verantwortlichen

Stellung gewachsen sein wollte, mußte er seinem Malerberufe um so vollständiger entzogen werden, je mehr diese Ämter seinen Ehrgeiz befriedigen mochten.

Daß ein Künstler, der geboren zu sein schien, um von den Frauen verzogen zu werden, durch die päpstliche Hofgesellschaft, als Mann von reichlichen Einkünften, in die üppigen Gewohnheiten des Hofes hineingezogen wurde, war unvermeidlich; das kann man ohne Vasari glauben, dessen nicht sehr wahrscheinlich klingende Mitteilung, wie Agostino Chigi es angefangen habe, Raffael in der Farnesina zu fesseln, nur der Niederschlag von Geschichtchen ist, wie sie in Künstlerkreisen erzählt wurden.

Aber für die persönliche Mitwirkung an den Wandgemälden blieb keine Zeit übrig, und die Ausführung der wichtigsten Arbeiten, einschließlich des ersten Entwurfes, mußte den Schülern überlassen werden.

Auf welche Weise Raffael seine Schüler anleitete, ob er mit dem Malstock Zeichen in den Sand oder in die Luft machte, oder ob er nur mündliche Anweisungen gab, das weiß man nicht; aber daß die Schüler sehr bald sehr selbständig geworden sind, das lehren die Handzeichnungen.

In der römischen Zeit hört die Untersuchung derselben bald auf eine ergebnisreiche Arbeit zu sein, wenn man eigenhändige Entwürfe für die große Zahl berühmter Werke finden möchte, die in Raffaelwerken als eigenhändige aufgezählt und in Reisehandbüchern mit fettem Drucke angepriesen werden.

Nach Ausweis der zahlreichen Werke unter Raffaels Namen aus römischer Zeit ist der Gang der Dinge jedoch kein anderer gewesen, als daß der unermüdliche Madonnenmaler in Perugia, daß der begeisterte Schüler Leonardos aus dem, was man das Werk Raffaels zu nennen gewöhnt ist, nach und nach verschwindet.

Nur in längeren Zwischenräumen erinnert während der letzten Jahre eine eigenhändige Zeichnung daran, daß Raffael in Rom derselbe geblieben ist, der er war, als er nach Rom berufen wurde.

Nach den unter Raffaels Namen gehenden Staffeleigemälden der römischen Zeit ist das jedoch nicht der Fall gewesen. Danach zu urteilen malte er heute als großer Künstler, morgen als abhängiger Nachahmer. Das eine Werk ist bei Haupt- und Nebensachen in großem Stil gehalten, in wunderbaren Farben, immer eine neue Seite des behandelten Vorwurfes herausfindend; dicht daneben hängt ein anderes Werk, auf welchem der Madonnenkopf zur Schulform, auf welchem das Fleisch bräunlich und undurchsichtig in den Schatten, auf welchem die Farbe der Gewänder kalt und hart geworden ist.

Bei der Beurteilung der Handzeichnungen hält man alles für eigenhändig, was nicht allzu schlecht ist. Passavant war ein kenntnisreicher und gewissenhafter Beurteiler, und er hat an sechshundert Nummern zusammengebracht.

Nun läßt sich die ganze künstlerische Thätigkeit Raffaels jedoch glücklicherweise von 1500 bis 1520 mit Handzeichnungen belegen, welche sich als die sicheren Führer in einem Wirrsal der Ungewißheit erweisen.

Durch die Zeichnung zur „schmerzensreichen Mutter" in der Albertina; durch den Entwurf zur „Grablegung" im britischen Museum; durch den Tapetenentwurf für eine „Krönung der Madonna" in Oxford ist die künstlerische Handschrift Raffaels vollauf beglaubigt, in diesen Entwürfen erweist sich die ganze künstlerische Thätigkeit des Meisters von Anfang bis Ende als eine einheitliche.

Als allgemein gültiges Gesetz für die Beurteilung der Handzeichnungen unter Raffaels Namen aus römischer Zeit muß der Satz anerkannt werden, daß jede Zeichnung, welche

im geistigen Gehalt der Gesichtszüge, in der Formengebung des Nackten und in der zeichnerischen Ausführung mit den eben genannten Zeichnungen übereinstimmt, für eigenhändig anzusehen sei.

Jede Zeichnung dagegen, welche in diesen allein entscheidenden Punkten mit den genannten Arbeiten nicht übereinstimmt, muß aus dem Werke Raffaels gestrichen werden.

Alle Rötelzeichnungen, bis auf wenige Ausnahmen, sind mit diesen Entwürfen nicht in Übereinstimmung zu bringen, am wenigsten die berühmtesten für den Burgbrand.

In einigen Federzeichnungen für die „Disputa" und für die „Schule von Athen" hat Raffael die Vorschrift Leonardos in freiester Weise zur Anwendung gebracht: in den Entwürfen sich auf das Notwendige zu beschränken; diese Blätter zeigen den Künstler im Vollbesitz seines Könnens (Nr. 166, 171, 172, ferner 153, 95, 109).

Mit diesen zunächst, dann aber auch mit allen anderen, hier für eigenhändig anerkannten Werken bis zu den frühesten Federzeichnungen in Perugia, vergleiche man die Rötelzeichnungen für den Vatikan, für die Farnesina, für Santa Maria della Pace, für die „Verklärung".

Bald bieten sie zu viel, bald bieten sie zu wenig; zu viel in Nebendingen, zu wenig in der Hauptsache; zu viel in durchgeführten Köpfen mit fertigen Ohren, wohlgerundeten Wangen, dergleichen; zu wenig in der trefflicheren, punkt- und hakenförmig angedeuteten Gliederung des Körpers; zu viel in der malerisch wirkenden, abschließenden Durchführung, zu wenig in dem lebenswahren, vom menschlichen Körper bedingten Fall der Gewänder und in glaubwürdigen Verkürzungen.

Der Zeitpunkt, an welchem Raffaels gleichmäßige Unermüdlichkeit unterbrochen wurde, fällt mit der Vollendung der „Disputa" zusammen. In diesem Werke liegt der Höhepunkt

von Raffaels künstlerischer Thätigkeit, mit diesem Werke war die künstlerische Sendung Raffaels erfüllt.

Leonardo hatte in seinem Hauptwerke nur ein einzelnes Ereignis aus der Lebensgeschichte Christi veranschaulicht; Michelangelos Riesenwerk an der sixtinischen Decke war durch Geschlossenheit und Übersichtlichkeit übertroffen, als es Raffael gelungen war, die christliche Religionsidee auf der „Disputa" im Bilde zusammen zu fassen.

Was nachher in den Gemächern des Vatikanes gemacht wurde war geringer. Die „Schule von Athen" hat Raffael nie vollendet; der „Parnaß" kleidet griechische Götterwelt in die Formen der Renaissance, dadurch leidet das Gemälde an einem störenden Mangel an innerer Wahrheit.

Denn für die christliche Welt war Apollo, selbst wenn Dante ihn den göttlichen nannte, und wenn er sich in feierlicher Anrede unter seinen Schutz stellt, keine weltbeherrschende Macht mehr, für Dante war Apollo nur eine dichterische Vorstellung.

Der thronende Christus der „Disputa" hat den Griechengott entthront; seine Wiedererweckung in den erhabensten Formen und mit den sinnlich wirksamen Mitteln der bildenden Kunst, seine mit solchen Mitteln herbei geführte Gleichstellung mit dem thronenden Christus schafft einen Widerspruch, für den der Platonismus jener Zeit allerdings kein Verständnis haben konnte.

Damals und lange schon waren das geistige Leben in den führenden Kreisen und die Thätigkeit der Kirche Lebenserscheinungen, welche unabhängig von einander neben einander hergingen; in Rom viel mehr noch als in der übrigen christlichen Welt.

Hier, an dieser Stelle, wo das Oberhaupt der Christenheit amtlich thätig war, konnte und durfte kein anderer als

Dante der Mittelpunkt der Dichtkunst sein, als Dichter und Denker ein überzeugter Verteidiger der christlichen Religionslehre. Es gab wohl niemals einen Papst, der in idealer Weltanschauung mit Dante zu vergleichen wäre.

Den Dichter beseelte eine glühende Empfindung, sein Verstand vertiefte sich in die schwierigsten Fragen, an Kenntnissen stand er auf der Höhe seiner Zeit; auf solcher Grundlage entwickelte er die erhabensten Gedanken über die Aufgaben des Papsttums unter dem Schutze des kaiserlichen Schwertes. Auch ihm war Vergil der „süßeste Führer", aber als Beatrice erschien, ihn in das Paradies zu geleiten, da verabschiedete er sich von Vergil.

Seine Erwartungen vom Walten des Kaisers waren vom Dichter eingegeben, aber für die Kirche als Kulturträgerin wäre es heilsamer gewesen, wenn ihre Ziele mit den Forderungen Dantes vereinbar gewesen wären.

Aber damals schon hatte die Kirche garnicht die Absicht mehr, sich von den weltlichen Händeln loszureißen, in die sie die unersättliche Begehrlichkeit einzelner Päpste und der gesamten Geistlichkeit hineingezogen hatte. Dante war Ghibelline, für den Papst war sein hingebendster Verteidiger nur ein unbequemer Mahner und das guelfisch gewordene Florenz trieb seinen berühmtesten Sohn in die Verbannung.

Damals schon war die Kirche unausgesetzt die Ursache und der eigentliche Stachel für blutige Fehden, in denen die Völker ebenso wie die Kirche verwilderten. Die erbitterten Kämpfe der aufstrebenden Städte in Italien wurden gehässiger und reizten zu erbarmungsloser Zerstörungswut, weil die „Santissima chiesa" sich überall in den Streit mischte und die Gegensätze verschärfte.

Die bürgerlichen Streitigkeiten innerhalb der Städte wurden ein Vernichtungskampf unter den führenden Fa-

milien, weil die Kirche die Gegensätze zur Erweiterung ihres weltlichen Einflusses ausbeutete, sie nahm Partei und entfesselte zur größeren Ehre Gottes die wildeste Leidenschaft.

Das waren die Vorspiele für die großen Religionskriege, welche die europäischen Staaten dem völligen Untergang nahe brachten, und die nur aufgehört haben, weil die Erschöpfung allgemein war.

Die gelehrte Kunstforschung hält es nicht für richtig, daß Religion und Kunst unzertrennlich sind, und daß eine blühende Kunst die Menschen erzieherisch beeinflußе, weil zur Zeit der Renaissance, zur Blütezeit der christlichen Kunst, ununterbrochene Kriege und eine äußerste Sittenverwilderung herrschten und gerade in Rom immer ihre ersten Urheber und ihren Mittelpunkt hatten.

Die Beobachtung ist richtig genug. Nur kann eine Zeit, welche über Religion und Kunst nur noch verstandesmäßig urteilt und beiden gleich kühl gegenüber steht, nicht einsehen, daß weder die christliche Religion noch die christliche Kunst Ursache von Kriegen und Sittenverwilderung waren, sondern allein die Kirche, ihr Geld und ihr Verlangen nach mehr Geld.

Daraus hat sich ein höchst widerspruchsvolles Nebeneinander geschichtlicher Ereignisse ergeben. Als die „Disputa" gemalt wurde, kam Luther nach Rom und hörte den Priester beim Meßopfer singen: Brod bist du und Brod bleibst du. Als Wahrzeichen der im Heidentum untergegangenen Kirche hat Apollo im Vatikan Renaissanceformen angenommen und thront daselbst seit 1511 als Hauptfigur eines Wandgemäldes wie Christus.

Die Sinnbilder des Rechtes, dargestellt als drei schöne Frauen, bringen vollends die Kunst der Renaissance auf ihrer Höhe in den Dienst einer vielleicht geistreichen aber doch spielenden Gedankenmalerei, welche der Zügel und Spiegel bedarf, um verständlich zu werden; die schweren Stoffe

und die michelangleſken Formen der „Stärke" verraten die Thätigkeit der Schüler.

Das noch Spätere der vatikaniſchen Wandgemälde iſt nur noch Schülerarbeit, der Prunk einer verſchwenderiſchen Hofhaltung, der von Jahr zu Jahr mehr künſtleriſche Gewiſſenhaftigkeit vermiſſen läßt, und der in kalter Buntheit mehr enttäuſcht als wohlthut und erfreut.

Aber in der „Diſputa" verdichtet ſich die Grundidee der chriſtlichen Religion zu einem einzigen und volltönenden Wohlklange. In dieſem Kunſtwerke in ſeiner reinſten, abgeklärteſten Form iſt das Wort noch ein Mal Fleiſch geworden. Aber das reifſte Werk des hochſinnigſten Künſtlers iſt nicht verſtanden, wie die eindringliche Sprache des Sängers der Divina commedia ungehört verhallt iſt.

Im großartigſten und wohlthuendſten Linienzuge hat ſich der Himmel aufgethan; er iſt erfüllt von verklärten Menſchen, in einer Pracht der Einzelgeſtalten, in einer auf das höchſte durchgebildeten Kunſt der Anordnung und in einem verklärenden Lichte, daß wirklich glaubhaft, faßbar wird, was unwirklich, unfaßbar iſt.

Der Chriſtus Leonardos iſt der ſchmerzerfüllte Menſch voll edler Selbſtverleugnung, aber immer bleibt er ein Bild tiefen Seelenleidens. Der Chriſtus des Michelangelo iſt der verdammende Weltenrichter, wie ihn die in Barbarei verſunkene Kirche der Gegenreformation brauchte.

Der Chriſtus der „Diſputa" iſt die künſtleriſche Verherrlichung des der chriſtlichen Religion zu Grunde liegenden Gedankens von der uneingeſchränkten Gnade für die Bekehrten, der Alle in gleichem Maße bedürftig ſind.

Aus der Verwirklichung dieſes Gedankens im Leben und im Verkehr der Menſchen untereinander entſpringt jene ſelbſtverleugnende Nächſtenliebe, welche das kulturgeſchichtlich bedeutſame Gebot des Chriſtentums iſt.

Gnade und Selbstverleugnung, bis zur Selbstaufopferung gesteigert, ist in der Person Christi verkörpert, so hat ihn Raffael auf der „Disputa" als Erlöser der Menschheit dargestellt.

Der kulturgeschichtliche Fortschritt dieser Lehre ist von unübersehbarer Bedeutung. Bei den Ägyptern beschränkte der Zwang der Kaste die geistige Freiheit Aller; griechischer Kultur durfte sich nur der Freigeborene freuen, der Sklave war ein untergeordnetes Wesen, von geistiger Ausbildung und edlerem Lebensgenuß ausgeschlossen.

Für den Juden lag die Gnade im Besitz von fetten Schaf- und Rinderheerden und im ungetrübten Lebensgenuß bis in Methusalems Alter. Gnade beruhte fortan im Bewußtsein von einer geistigen Vervollkommnung, das keine Selbstüberhebung kennt, und das durch hundertfältigen Ernteertrag nicht gemehrt werden kann.

Die Idee von der Gnade für den Bekehrten hat ihre volle Bedeutung für das Kulturleben der Menschen jedoch sehr bald wieder eingebüßt, sodaß der christliche Staat sie niemals gekannt noch anerkannt hat; er hat schon deshalb niemals dazu kommen können, diese Idee zu verwirklichen, weil die Anerkennung der christlichen Lehre für ihn wohl ausnahmslos eine Erwägung des politischen Vorteils gewesen ist.

Die christliche Kirche hätte ihre geschichtliche Aufgabe im höchsten Sinne gelöst, wenn sie den christlichen Staat für die Anerkennung dieser Idee gewonnen hätte; nicht durch äußere Machtmittel, sondern durch die erzieherische Kraft, welche dieser Idee inne wohnt, durch die siegreiche Überlegenheit, welche jede auf Wahrheit gegründete Idee entfaltet.

Aber auch der Kirche ist diese Idee abhanden gekommen, seitdem sie weltliche Machtansprüche erhoben hat, welche zu der Idee des Christentums in einem äußersten Gegensatze stehen.

Nicht auf dem versöhnenden, schöpferischen Christentume, sondern auf diesem, neue Gegensätze schaffenden, zerstörend wirkenden Gegensatze ist das ganze Kulturleben unserer Zeit im christlichen Staate gegründet. Diesem Gegensatze ist es zuzuschreiben, daß der Kampf Aller gegen Alle nirgends heftiger entbrannt ist, als grade im christlichen Staate, daß der Mangel an selbstverleugnender Nächstenliebe nirgends schroffere, erbarmungslosere Formen angenommen hat, nirgends zu grausamerer Ungleichheit unter den Menschen geführt hat, als im christlichen Volke.

Selbst am Notwendigsten fehlt es. Man sollte erwarten, daß wenigstens die Armen- und Krankenpflege im christlichen Staate mustergültig aufgezogen sei. Aber erst in neuester Zeit sind hierfür widerwillig einige Zugeständnisse gemacht, die eigentliche Arbeit und die Aufbringung von Mitteln überläßt der Staat lieber dem Zufall, dem freien Willen der Einzelnen.

Nun haben sich aber die Einzelnen ihrer großen Mehrzahl nach offen oder stillschweigend vom Christentum losgesagt; der freie Wille macht nur dann kleine Abzüge von den Überschüssen, wenn er mittelbar oder unmittelbar auf eine gute Verzinsung rechnen kann. Tadellos ist die Krankenpflege nur dann, wenn sie ein Mittel ist, Heiligenbilder und Weihwassergefäße in protestantischen Häusern unterzubringen.

Um so häufiger ist Armenpflege und Krankendienst ein gern benutzter Anlaß, dem Unterliegenden die Macht und die Pracht des Siegers im Kampf um das Dasein zum Bewußtsein zu bringen; sie ist ein Mittel, auf anderer Kosten Vorsehung zu spielen, und die Huldigungen der Armen und Unverschämten entgegen nehmen zu können.

Wenn unter einigen hundert Millionen Getaufter Fälle von selbstverleugnender Nächstenliebe vorkommen, giebt das dem Christentum noch keine Vorrechte, das kommt bei allen

Religionsformen vor; es wäre unmenschlich, wenn es nicht so wäre. Aber darüber kann sich Niemand täuschen, daß die Armenpflege als Gesamtleistung, in ihrer Bedeutung für das Volksleben, sich unfähig erwiesen hat, die Unverschämten abzuweisen, die Hungernden satt zu machen und die Verbitterten milder zu stimmen. Jeder weiß es oder könnte es wissen, daß das Gegenteil erreicht wird.

Denn der freie Wille kennt nur Almosen, welche entweder beschämen, oder welche das Ehrgefühl abstumpfen, er kennt nur die Gnade der Menschen als weltliches Machtmittel, als Willkür der Gunst, welche den höher Stehenden vom niedriger Stehenden unterscheidet.

Die tägliche Erfahrung lehrt es, daß Alle, welche in der Not noch einige Widerstandskraft behalten haben, lieber die größten Entbehrungen tragen, oder lieber ein Unrecht thun, als daß sie sich der Demütigung solcher Gnadenerweisungen aussetzen

Aber Staat und Kirche lassen sich das nicht anfechten. Wichtiger als die Idee von der Gnade für die Bekehrten sind der protestantischen wie der katholischen Kirche ihre Dogmen, von deren Anerkennung die Almosen wie die von ihr verwalteten göttlichen Gnadenmittel abhängig sind. Ohne diese Anerkennung ist ihr die Bekehrung amtlich wertlos, mit dieser Anerkennung gewährt sie Alles, auch wenn sie weiß, daß die Anerkennung nichts weiter ist, als ein äußerliches Entsprechen der Form.

Deshalb hat die Kirche ihre Bedeutung für die geistige Weiterentwicklung des Volkes, für die geistige Vervollkommnung der Menschen verlieren müssen. Die Reformationsbewegungen innerhalb der katholischen Kirche gingen von je her davon aus, daß der Ablaßzettel die Sinnesänderung nicht ersetzen könne, aber für die Vertreter der weltlichen

Macht der Kirche sind solche Neuerer immer verdächtige Leute gewesen; sie sind mit Vorliebe verbrannt worden.

Die Kirche klammert sich an die Dogmen und wird nicht müde, die Drohung zu wiederholen, daß Alle ewig in der Hölle braten werden, welche sich den Dogmen nicht unterwerfen. „Protestanten müssen ebenso gut ewig in der Hölle braten, wie die Heiden", sagte der katholische Missionar zu dem Hindu, der zum Protestantismus übergetreten war, und man wundert sich nicht, daß sich der Hindu nach den einfacheren Lehren zurücksehnte, in denen er aufgewachsen war.

Trotz aller, nach Schulregulativen sorgfältig bemessenen Bildung kann im Volke doch nur ein sehr niedriger Kulturzustand vorhanden sein, wenn solche Lehre dem Volke die Religion ersetzen muß.

Die einfache und doch so großartige Grundidee des Christentums ist nicht der eigentliche Mittelpunkt der ganzen Religionslehre geblieben, sondern sie ist zur Nebensache geworden. Erst die Erklärung Luthers zum zweiten Artikel handelt von „Erlösung", der Artikel selbst besteht aus einer Reihe mehr oder weniger umstrittener Voraussetzungen und sie gerade sind es, welche den Zwiespalt zwischen Religion und Kirche unheilbar machen.

Diese Voraussetzungen in gesetzlich bindende Form zu bringen hat sich die Kirche Jahrhunderte lang bemüht. Der Hang zur Mystik, der das Mittelalter beherrschte, kam ihr zu Hülfe, als sie dem Volke Menschenwerk als Inspiration, menschliche Satzungen als unmittelbare Äußerungen göttlichen Willens annehmbar machen konnte.

Das ist in längstvergangener Zeit mit derselben Unbefangenheit geschehen, mit welcher das Rolandslied berichtet, Karl der Große habe das Volk im Rechte unterwiesen, wie er es von den Engeln gelernt habe. Eine naive Religions-

lehre für ein naives Volk entsprach den Formen und den Ansprüchen des Mittelalters.

Religion läßt sich aber nicht verstandesmäßig erklären und deshalb können alle Versuche sie in feste Regeln kleiden zu wollen, keine unbegrenzte Dauer haben.

Nun glaubt man noch obendrein den Unterschied übersehen zu können, ob es sich um die religiöse Erziehung eines zum Denken geneigten und zum Denken erzogenen Volkes handelt, oder um die Volksmassen von Byzanz, deren Bildungsmittel Zirkuskämpfe waren, und die sich deshalb ganz folgerichtig im Streit um Homousie und Homöusie die Köpfe blutig schlugen.

Ebenso groß ist der Unterschied zwischen dem deutschen Volke von heute und dem in Unwissenheit versunkenen Mittelalter, für das Lesen und Schreiben Geheimkünste waren.

Daß ein tiefer Zwiespalt zwischen dem Religionsbedürfnis des Volkes und der Kirche vorhanden ist, das wissen Alle. Aber Staat und Kirche verstehen sich darin — und merkwürdiger Weise sieht auch die Loge darin ihren Vorteil — von dieser Thatsache keine Kenntnis nehmen zu wollen.

Vielmehr bieten Staat und Kirche ihr ganzes Ansehen auf, diese Thatsache dem Volke zu verschleiern, dem Volke gegenüber den Schein zu erwecken, als ob die bestehenden Gegensätze sich ausgleichen würden, als ob die Weltherrschaft der Kirche und der Dogmen nur eine Frage der Zeit sei.

In diesem Mangel an Aufrichtigkeit bei einer für das Volksleben überaus wichtigen Sache liegt es ferner begründet, daß Religion als Wirkungsgebiet des geistigen Kulturlebens ohne Bedeutung für das Volk geworden ist, und daß die Künste für das mächtigste Kulturvolk der Erde ihre erzieherische Bedeutung verloren haben.

Man verwechselt einen anerzogenen, äußerlichen Bildungsfirniß mit einem blühenden, schöpferischen Kulturleben und

muß es sich gefallen lassen, daß der Mangel eines wirklichen Kulturlebens an allen Ecken und Enden zum Vorschein kommt.

Ein volles Gleichgewicht ist wohl nie unter den drei großen Kulturmächten vorhanden, welche das geistige Leben der Völker beherrschen und deren geschichtlich bedeutsame und durch keinen Widerstand dauernd aufzuhaltende Wirkung in der geistigen Weiterentwicklung der Menschen besteht. Aber im führenden Kulturstaat sind zwei dieser Kulturmächte durch Gewaltmittel außer selbstthätiger Mitarbeit am Volksleben gesetzt.

Empfindung und Verstand sind die dem Menschen angeborenen geistigen Fähigkeiten, mit denen er sich im Leben zurecht findet, indem er die angeborenen Kräfte der Menschen und der Natur beobachtet und sich zu Nutze macht.

Zur Erreichung dieses für den Menschen höchst wichtigen Zieles sind Empfindung und Verstand unausgesetzt thätig und unausgesetzt im Kampfe. Sie beherrschen das ganze geistige und körperliche Leben der Menschen, sie sind aber nicht gleichmäßig über die aus der menschlichen Geistesarbeit hervorgehenden Kulturformen verteilt.

Dadurch ist es dem Menschen allerdings erschwert, zu jeder Zeit die Gleichwertigkeit der verschiedenen Kulturformen zu erkennen und demnach die Notwendigkeit einzusehen, wie wichtig es ist, daß keine in ihrer natürlichen Weiterentwicklung gehemmt werde.

Religion, eine Teilerscheinung der unbestimmten Vorstellungen des Menschen vom Vollkommenen, entspringt dem geheimsten, unbestimmtesten, nur ahnungsvollen Wirken der Empfindung und verliert um so mehr von ihrem eigentlichen, ursprünglichen Wesen, je mehr sie dem Verstande (der wissenschaftlichen Erklärung und der staatlichen Gesetzgebung) untergeordnet wird.

Die wissenschaftliche Forschung dagegen ist das eigentliche

Wirkungsgebiet des Verstandes, dessen Schlüsse um so leichter Irrtümer sind, wenn sie von der Empfindung beeinflußt werden.

Gleichzeitig kann aber die Empfindung ebensowenig auf die einschränkende Mitwirkung des Verstandes verzichten, wenn die Religion als Kulturmacht erzieherisch wirken soll, wie der Verstand die Gleichberechtigung der Empfindung anerkennen muß, wenn die Wissenschaft kulturgeschichtlich fördernd auf die Menschen einwirken will; aus solchen Gegensätzen und Widersprüchen sind alle menschlichen Dinge zusammengesetzt.

Die Künste endlich beruhen auf dem zwischen Verstand (Unterricht und Erfahrung) und Empfindung (die Idee des Vollkommenen) hergestellten Gleichgewichte.

Wenn alle Kulturvölker aller Zeiten bedeutende Kunstformen hervorgebracht haben, weil die religiöse Überzeugung des Volkes der Gestaltungskraft des Künstlers hohe Aufgaben stellte, kann es keine anderen als das Volksleben auf das Tiefste benachteiligenden Ursachen haben, daß im mächtigen Deutschland, das so viele Religionskriege gesehen hat, die Religion als Kulturform und als Kulturmacht gänzlich versagt, und daß es folglich keine deutsche Kunst großen Stiles giebt.

Die Empfindung ist aus dem deutschen Kulturleben ausgeschaltet.

Die nachteiligen Folgen eines solchen Zustandes können nur von Denen wahrgenommen und zugestanden werden, welche unter der vielgestaltigen und oft täuschenden Oberfläche die tieferen Ursachen der Lebenserscheinungen ohne Selbstgenügsamkeit und ohne selbstsüchtige Regungen zu erkennen suchen.

So lange das siegreiche Deutschland seine politische Bedeutung behält und seines Heeres sicher ist, wird man sich

darüber täuschen können, wie groß der innere Verfall ist; man kann sich darüber täuschen, daß es ein unhaltbarer Zustand ist, wenn eine Großmachtstellung aufrecht erhalten werden muß, ohne daß ein einziges, gemeinsames Band vorhanden ist, das Alle, vom Ersten bis zum Letzten, mit unzerreißbarer Kraft zusammenhält, das Alle, vom Ersten bis zum Letzten, mit unwiderstehlicher Kraft auf ein großes, gemeinsames Ziel hintreibt.

Im natürlichen Lauf der Dinge bildet das Religionsbedürfnis und die Religionsform der Menschen ein solches unzerreißbares Band; auf große, gemeinsame Ziele leitet ein lebensfrohes und selbstbewußtes Vaterlandsgefühl hin.

Aber diese beiden urgewaltigen Kräfte von unversiegbarer Schöpferkraft sind für das Volksleben in Deutschland lahm gelegt; ihnen fehlt jede Selbstständigkeit, sie kommen nur inbetracht, soweit sie für den Vorteil der politischen Partei nutzbar gemacht werden können. So wenig die Partei das Volk ist, so selten der Vorteil der Partei mit dem Volkswohl vereinbar ist, so sicher muß Deutschland an der Zielosigkeit und der Engherzigkeit der Parteien und der Parteiführer zu Grunde gehen.

Der innere Verfall wird mühsam verdeckt, weil man in Deutschland im Vergleich mit anderen Völkern ein außerordentlich großes Durchschnittsmaß von Bildung erworben hat. Die Bildung allein hat sich aber als ganz unfruchtbarer Besitz erwiesen; sie kann nur durch die belebende Kraft eines blühenden Kulturlebens, vor allen Dingen durch eine gemeinsame, religiöse Ueberzeugung und durch ein kraftvolles, nach Thaten drängendes Vaterlandsgefühl fruchtbar gemacht werden.

Einem führenden Kulturstaat dagegen, der seine geistigen Kräfte braucht und angespannt hält, der sie aber so ungleich und unvollkommen nutzbar macht, daß zwei Kulturformen

von den vorhandenen dreien ganz brach liegen, wird auch die Bildung zum Ballast.

Immer vernehmlicher wird die Klage laut, daß durch die angesammelte Bildung das Wohlbefinden des Volkes keineswegs gefördert werde, sondern daß man sie als Hemmnis empfinde.

In allen wissenschaftlichen Fächern ist ein Überschuß der Vertreter vorhanden, dem die Wissenschaft nicht Selbstzweck ist und als solcher Befriedigung gewährt, sondern dem die Wissenschaft als Erwerbsmittel versagt. Dadurch sind viele Unzufriedene mit gelehrter Bildung entstanden, welche der allgemeinen Verwilderung Vorschub leisten, weil sie der Sozialdemokratie in die Hände zu fallen pflegen. Auch dadurch wird die Wissenschaft ihrer kulturgeschichtlichen Aufgabe entzogen.

Das ist nur eine der nachteiligen Folgen eines rein verstandesmäßigen Bildungseifers, der in erster Linie vom Dienst der Einjährigen begünstigt wird, und der deshalb in alle Berufsarten und Lebensverhältnisse eingreift. Junge Mädchen in den Hörsälen der Universitäten und in Anatomien, die sogenannte Popularisierung der Wissenschaft, müssen zur Halbbildung und Halbkultur führen, an die sich Unkultur unmittelbar anschließt.

Ein einheitliches und kraftvolles Geistesleben auf allen Kulturgebieten ist aber eine Lebensfrage für den Staat, der im Kampf der Völker gesiegt hat, der dadurch berufen ist, der dadurch aber auch die Verpflichtung übernimmt, in friedlicher Arbeit die Kultur der Menschen auf eine höhere Stufe zu heben.

Kriegerische Erfolge und gesteigertes körperliches Kraftbewußtsein sind nur die Voraussetzung, die Grundlage eines gesunden und fruchtbaren Kulturlebens, wie es in Griechenland nach den Perserkriegen erblühte.

Ein solches Kulturleben fehlt dem siegreichen Deutschland; auch dem oberflächlichen Beobachter kann es nicht mehr verborgen bleiben, daß der innere Verfall im deutschen Volks- und Staatsleben reißende Fortschritte macht.

Das unfruchtbare Gezänk in der Volksvertretung, die zerfahrenen, bedeutungslosen bürgerlichen Parteien, eine Volksvertretung, die nur zu den großen Abstimmungen am Platze ist, jede Polenrede, die Jesuiten als Schützer des deutschfeindlichen Polentums, lutherische Welfen Hand in Hand mit den Jesuiten, reichsländische Protestler, gehetzt von den Jesuiten, die immer schärfer hervortretende, von den Jesuiten geschürte Feindschaft des Südens gegen den Norden, das sind die unheilvollen Zeichen des inneren Verfalles, die Merkmale einer für große Ziele versagenden Volksvertretung.

Das Zentrum und die Sozialdemokraten als entscheidende Mehrheit für die Beschlüsse des Reichstages: eine ausbündigere Karikatur auf des deutschen Reiches Macht und Herrlichkeit könnte die erfindungsreichste Phantasie nicht ausdenken, es wäre zum totlachen, wenn es nicht herzzerreißend ernst wäre.

Kein Deutscher, und namentlich kein deutscher Volksvertreter und Staatsmann darf jemals vergessen, wie trennend, vergiftend, alle Bande des natürlichen Zusammenhalts zerstörend die Politik der Päpste in Deutschland gewirkt hat, so lange es Christentum in Deutschland giebt. Falsche Doppelzüngigkeit war die Kunst der päpstlichen Sendboten; freche Anmaßung trug ihre schlimmsten Früchte, wenn minderjährige Thronerben zu bevormunden waren; Ausnützung der gemeinsten Mittel muß den Einfluß auf das Staats- und Familienleben sichern.

Es gäbe kein geeigneteres Mittel, das Vaterlandsgefühl im deutschen Volke zu hohen Flammen zu entfachen, als wenn es in der Schule darüber belehrt würde, wie die

Päpste unter dem Deckmantel der Religion in Deutschland gehaust haben.

Leider verzichtet die Staatsweisheit des protestantischen Deutschlands darauf, dies wirksamste Mittel zu seiner Selbsterhaltung anzuwenden. Die Zeitungen fließen über von Berichten, wie offenkundig und gewissenlos der Katholizismus die Religionsstunde dazu verwendet auf deutschem Grund und Boden Haß und Verachtung gegen Andersgläubige und Deutschland in die Kinderherzen auszusäen, aber der Geschichtsunterricht darf in protestantischen Schulen Nichts bringen, was ein katholisches Ohr nicht hören darf.

Dann bleibt von der Wahrheit allerdings nicht viel übrig und das eine Drittel der katholischen Deutschen darf den Zweidritteln der protestantischen Deutschen seine Gesetze vorschreiben. Furcht vor der Wahrheit ist das sicherste Gift gegen alle Wissenschaft, mag sie in der Volksschule oder auf dem Katheder wirken und entzieht ihr jede Bedeutung als Kulturmacht. Wenn der protestantische Staat darauf verzichtet, mit dem Religionsgefühl das Vaterlandsgefühl der Jugend zu wecken, während der Katholizismus das Religionsgefühl mit der Hetzpeitsche im deutschfeindlichen Sinne Tag für Tag, Jahr aus, Jahr ein, auszunutzen versteht, dann muß das Vaterlandsgefühl der Erwachsenen wohl versagen, wenn sie als deutsche Staatsbürger wählen sollen.

Die Feier von Bismarcks achtzigstem Geburtstage hat in unzweideutigster Weise Aufschluß darüber gegeben, wie das deutsche Volk denkt, was es will, und wie es mit seiner Volksvertretung zerfallen ist.

Der Reichstag lehnte es ab, den ersten April 1895 zu feiern, ein Beschluß, den der Kaiser vor ganz Europa einen beschämenden nannte, und der dem deutschen Volke keine

Zweifel mehr ließ, daß die Volksvertretung ihrer Aufgabe nicht gewachsen sei, daß sie unfähig ist, den Willen und die Überzeugung des Volkes zum Ausdruck zu bringen.

Die Volksvertretung ist es, welche eine kraftvolle, einheitliche Geistesarbeit mit großen Zielen und zu dauerndem Ruhme Deutschlands unmöglich macht.

Wie lange haben die deutschen Spießbürger und ihre Führer über die dreißig und mehr deutschen Vaterländer geredet, geklagt und gespottet, als läge da das eigentliche Hindernis für ein einmütiges Handeln, als würde Alles groß und herrlich werden, wenn der Kleinstaaterei ein Ende gemacht werden könnte.

Seit 1870 ist diese Klage gegenstandslos geworden, seitdem die deutschen Fürsten und das Heer voll Vaterlandsliebe und voll Selbstverleugnung das Gewaltigste geleistet haben. Anstatt sich des zu freuen und mit Thatkraft sich in die neuen Verhältnisse hineinzuleben, ist die Volksvertretung lediglich ein Hindernis für den inneren Ausbau des Reiches; sie kann Reden halten, sie kann nein sagen, aber sie hat nicht vermocht, aus eigener Kraft irgend eine große Aufgabe zum glücklichen Abschluß zu bringen.

Keine Partei konnte sich nach 1870 entschließen, Bismarck eine feste Stütze zu werden. Die Konservativen fielen von ihm ab, sobald der Kanzler des Reichs nicht mehr preußische sondern deutsche Geschichte zu vertreten hatte; die Vertreter des Bürgertums konnten es nicht vergessen, daß gegen ihren leidenschaftlichen Widerspruch die deutsche Kriegsbereitschaft hergestellt war, daß trotz ihres Widerspruchs unvergleichliche Siege zur Einigung Deutschlands geführt hatten. Sie haben die Hand ausgeschlagen, die Bismarck ihnen bot, regierungsfähig werden zu können; in kurzsichtiger Verblendung haben sie geglaubt, Bismarck ihren geheimbünd-

lerischen Sonderzwecken dienstbar machen zu können, anstatt ihre größte Ehre und ihre größte Klugheit darin zu erkennen, dem ersten Kanzler erst nützlich, dann unentbehrlich zu werden.

Es gehört ein hoher Grad von Verstellungskunst dazu, wenn jetzt alle Zeitungen in allen Tonarten jammern und klagen, daß Bismarck nicht mehr im Amte ist. Die deutsche Volksvertretung war es, welche den größten und erfolgreichsten Staatsmann Deutschlands schnöde im Stiche ließ; der Reichstag hat es Bismarck bei jeder Frage von Bedeutung fühlbar gemacht, daß er überflüßig sei, trotzdem der alte Kaiser sein „niemals" unter ein Entlassungsgesuch gesetzt hatte.

Daß zwischen dem thatendurstigen neuen Kaiser und dem thatengewöhnten alten Kanzler Schwierigkeiten entstehen konnten, lag sehr nahe; im monarchischen Staate mußte Bismarck weichen, wenn sich ein Gegensatz ausbildete. Ob aber die Verabschiedung Bismarcks möglich war, wenn er im Reichstage eine überzeugte und opferwillige Mehrheit hatte, die mit Verständnis auf seine weitsehenden Pläne einging, das ist die Frage auf die es ankommt, die nicht aufgeworfen wird, weil sie für alle Parteien gleich beschämend ist, und die mit größter Bestimmtheit verneint werden kann.

Bismarck hat sein Werk unvollendet lassen müssen und das Bürgertum liegt in seiner Volksvertretung am Boden, politisch machtlos. Wie war es möglich, daß die bürgerliche Volksvertretung den großen Augenblick verpaßte? Weshalb kann das deutsche Volk keine seinen Wünschen entsprechende Vertretung finden?

Weil das unabhängige Urteil, das eine große Mehrheit bilden würde, wenn es zu Worte käme, unterdrückt und führerlos ist, während die politischen Führer im Dienst der Partei stehen, welche unfrei ist und unermeßliche Kräfte des geistigen Lebens in Deutschland gebunden hält.

Freimaurer und ihre Lehrherren, die Jesuiten, die protestantischen Sekten und die Sozialdemokraten haben großen Einfluß im Volk, aber nur dadurch, daß sie zerstreuen, daß sie ihre reichen Mittel zersplittern, weil sie alle ihre Kräfte in entgegengesetzter Richtung angespannt halten. Sie alle sind sich, bei äußerster Gegnerschaft untereinander, darin gleich, daß sie ihre Sonderziele mit Verbissenheit, aus Eitelkeit und nicht am wenigsten auch um des persönlichen Vorteils willen höher stellen als Volkswohl und Vaterland.

Alle diese offenen und geheimen Verbände neigen in höherem oder geringerem Grade zu internazionaler Gesinnungslosigkeit und widerstreben deshalb ihrer ganzen Natur nach einer volkstümlichen Anschauungsweise, welche das Wohl des Ganzen ins Auge faßt, sie versagen ihre letzte, beste Kraft zur Mitwirkung an nazionaler Machtentfaltung.

Man kann nur noch von Öffentlichkeit und Mündlichkeit sprechen um vergessen zu machen, daß sie nicht vorhanden sind; das ganze öffentliche Leben ist von den Geheimnissen der rücksichtslosen Selbstsucht umgeben, die auf offenem Wege nicht an ihre Ziele gelangen kann. Bis tief ins Familienleben der Menschen hinein sind Alle von einem Netz unsichtbarer Fäden umgeben und die meisten merken es garnicht, wie sie von geheimnisvollen Mächten willenlos und rechtlos gemacht werden.

Das widerstrebt nicht nur jeder offenen und aufrichtigen Denkweise, das schafft eine große Ungleichheit, selbst vor dem Gesetze. Es fördert die Selbstsucht, es tötet das Zusammengehörigkeitsgefühl, das nur eine andere Form der Vaterlandsliebe ist, es nützt nur denen, welche ihre Lebensziele auf Schleichwegen verfolgen müssen.

Das wirkt gerade für den Deutschen um so verderblicher, als das Vaterlandsgefühl bei ihm nur selten auf die

Oberfläche tritt, nur bei großen Anläſſen; es iſt noch nicht kleine Münze geworden, die überall umläuft, in allen Lebensfragen mitſpricht, wodurch das Selbſtvertrauen anderer Völker gehoben wird, die ſich ſchon gewöhnt hatten, auf die Deutſchen herabzuſehen, bis 1870 eine große Umwälzung aller beſtehenden Verhältniſſe herbeiführte.

Deshalb iſt es die vornehmſte Aufgabe einer volkstümlichen, thatkräftigen Volksvertretung, das Vaterlandsgefühl im Dienſte des Vaterlandes nutzbar zu machen, das jetzt durch die Partei zum Nutzen der Parteiangehörigen unterdrückt wird.

Das auf Vaterlandsgefühl gegründete Selbſtbewußtſein untergrabend, im ſchlimmſten Sinne internazional iſt auch der Einfluß des Judentums, das niemals den Wert deutſcher Eigenart und ihrer beſonderen Bedeutung für die fortſchreitende Kultur anerkennen wird; es hat für ſolche kurſloſen Werte, die den Einfluß des Judentums vernichten würden, wenn ſie Kurswert hätten, nur giftige Pfeile des Hohnes und des Spottes.

Deutſchland läßt es aber widerſpruchslos geſchehen, daß das Judentum die ganze Litteratur beherrſcht und daß es das Reich täglich mit Makulatur überſchwemmt; unter gefälſchten, deutſch klingenden Schriftſtellernamen macht es in fortſchrittlicher Politik, reißt es Alles herunter, was ſtaatliches Anſehen hat, ſchürt es die Unzufriedenheit, wo es kann und iſt unfähig ſchaffend, aufbauend, beſſernd einzugreifen; es würde nicht die kleinſte Summe für den lärmendſten Leitartikel aufwenden, wenn das Inſeratengeſchäft nicht ſo außerordentlich einträglich wäre.

Der neidiſche Antiſemitismus, der zur Menſchenverfolgung hetzt, wird dieſe Gefahr allerdings nicht beſchwören; die Kirche enthüllt ſelber die Tiefe ihres Verfalles, wenn ſie die Stammesgenoſſen Chriſti hetzen hilft.

Diese Gefahr kann allein durch das selbstbewußte Vaterlandsgefühl beseitigt werden, das alle Fremdherrschaft mit unerbittlicher Festigkeit abschüttelt und das über kleine und gemeine Mittel hoch erhaben ist.

Das unabhängige Urteil wendet sich von solchem Treiben ab, aber es sieht sich zum Stillschweigen verurteilt; um so ungestörter hat der Volkswille durch heimliche Machenschaften der Parteien ganz unmerklich betäubt und gebunden werden können.

Die vaterlandslosen Parteien haben den Vorteil daraus gezogen, daß sich alle anderen Parteien unausgesetzt untereinander befehden und ihre Kräfte nutzlos vergeuden. Die Mehrheit im Reichstage haben die inneren Feinde des Staates, welche seine Formen und Einrichtungen gewaltsam vernichten möchten, und welche nur auf den geeigneten Augenblick warten, um loszuschlagen.

Dieser Augenblick wird da sein, wenn eine Niederlage der Regierung und eine allgemeine Entmutigung zusammenfallen. Dann werden Freisinn, Jesuiten und Sozialdemokraten das verhetzte Volk auf ihrer Seite haben, das an seinem eigenen Verderben mitarbeitet, weil es der christliche Staat ohne Religion und Kunst führerlos gelassen, ideenlos gemacht hat.

Es hatte einen tieferen Sinn, als man anzunehmen geneigt sein wird, daß der Sozialist dem Reichstage zurufen durfte: Wir leben von Ihren Fehlern.

Es giebt kein stärkeres Band für den festen Zusammenhalt im Volke, kein stärkeres Reizmittel für kräftiges Handeln, als eine von der Überzeugung des Volkes getragene Religion; sie gehört zum ursprünglichsten Wesen des Menschen und reißt ihn unwillkürlich zu entschiedenem Handeln hin.

Aber in Deutschland fristen die von der Empfindung abgeleiteten Erscheinungsformen des geistigen Lebens nur

ein Scheinleben; gewohnheitsmäßige Religionsübungen, verstandesmäßig geduldete Kunst, die gepflegt wird, weil es schicklich ist, nicht wie eine natürliche und einfache Lebenserscheinung des Menschen.

Das ganze politische Leben in Deutschland verspricht nur nach der einen Seite hin Erfolge, daß es den zielbewußten inneren Staatsfeinden gelingen wird, mit den haltlos hin und her schwankenden Parteien und einer Regierung ohne feste Stütze in der Volksvertretung mühelos fertig zu werden.

Schon 1866 glaubten die Jesuiten sich darauf verlassen zu können, daß nicht alle preußischen Gewehre Kugeln hätten, die abgedrückt würden. Noch ist das Heer Wilhelm I, Roons und Moltkes der feste Halt des mächtigen Staates; es ist nur eine Frage der Zeit, daß es den unausgesetzten Bemühungen der inneren Feinde gelingen wird, das Heer ihren Zwecken dienstbar zu machen.

Unter solchen Umständen kann das tapfere deutsche Volk allerdings keine Volksvertretung haben, welche seinen Willen kennt und welche die Absicht hat, diesem Willen Achtung zu verschaffen; dasselbe Volk, das sozialistisch wählt und monarchisch gesonnen ist, das sich von gewissenlosen Führern zu Umstürzlern machen läßt und das doch bei den Erinnerungsfesten an 1870 seine Kriegs- und Ehrenzeichen so stolz trug und das die steif gewordenen Glieder so gerne noch ein Mal im Parademarsch übte.

Zu allem übrigen Unglück hat sich der große Mann, der die kriegerische Einheit des Reiches herbeizuführen und in eine staatsrechtliche umzuwandeln wußte, zu einem großen Fehler hinreißen lassen; zu einem so großen Fehler, daß sein ganzes Lebenswerk, der Preis so vieler blutiger Schlachten, auf das äußerste gefährdet ist.

Der Realpolitiker Bismarck hat nicht vorausgesehen,

wie unverträglich das allgemeine und geheime Stimmrecht mit den bestehenden Einrichtungen des Staates ist. Nach Maßgabe menschlicher Dinge beruht der Staat auf der Ungleichheit der Stände, der Mittel und der Kräfte, und das kommt in den Abstufungen des Ranges, des Standes, der Machtbefugnisse zum äußeren Ausdruck.

Das allgemeine Stimmrecht hat ideale Menschen und ideale Verhältnisse zur Voraussetzung, die es nicht giebt, das allgemeine Stimmrecht ist folglich ein Unsinn.

Das wissen Alle; Alle haben es eingesehen und der aus Widersprüchen zusammengesetzte Deutsche schreckt davor zurück eine verkehrte, Allen verderbliche Einrichtung so schnell wie möglich wieder abzuschaffen, weil das allgemeine Stimmrecht dem deutschen Spießbürger ein großer Sieg zu sein schien, dessen ganze Staatsweisheit in sich zusammengefallen ist und noch niemals etwas geleistet hat.

Die bürgerlichen Parteien wollen das allgemeine Stimmrecht nicht aufgeben und haben überzeugte Bundesgenossen in den Jesuiten und Sozialdemokraten, die durch dasselbe groß geworden sind, die das Bürgertum unter die Füße treten, während doch kaum eine kleine Minderheit von ihnen wiedergewählt würde, wenn das allgemeine Stimmrecht beseitigt ist.

Aber was soll geschehen? Ein Machtwort von oben ist ein gefährliches Mittel und giebt den Gegnern der bestehenden Ordnung billige Waffen.

So muß das deutsche Volk sich selber helfen. Es ist noch immer der schwerfällige Michel, der wohl um sich schlagen kann, der es aber noch nicht gelernt hat, die Früchte seiner Aufopferung und seiner Schlagfertigkeit einzuheimsen.

Nur wenige verstehen sich auf die Schliche und Kniffe, durch die man als Sieger aus der Wahlurne hervorgeht, und die es dem Fortschritt ermöglichen, heute mit den Je-

suiten, morgen mit den Sozialdemokraten, seinen Todfeinden, Hand in Hand zu gehen.

Schon regt sich hier und da eine Gegenbewegung, die aber noch weit davon entfernt ist allgemein zu sein, die aber allgemein werden muß, in Stadt und Land. Gegenüber der herrschenden Teilnahmlosigkeit, der List der Gegner und dem Übergewicht, das Schliche und Kniffe geben, ist das eine sehr schwierige Aufgabe.

Es muß aber dem unabhängigen Urteil der Weg frei gemacht werden, das durch die rohe Gewalt des allgemeinen Stimmrechts rechtlos geworden ist, das eine große Mehrheit bilden könnte, und das sich von den Wahlen zurückziehen muß, weil es weder dem Sozialisten noch dem Jesuiten noch dem Fortschritt seine Stimme geben kann, die alle ihre Rechnung auf die Dummheit der Menschen gemacht haben.

Wird nur durch Blutvergießen ein Fehler wieder gut zu machen sein, dessen staatsgefährliche Folgen auch dem Gleichgültigsten und dem Vertrauensseligsten zum Bewußtsein gekommen sind?

Noch lebt der greise Held, der erste deutsche Reichskanzler, der es in seiner Hand hat, neuen Führern und jungen Kräften als Vertretern des unabhängigen Urteils den Rücken stark zu machen und ihnen das Vertrauen des Volkes zu verschaffen, wenn er sich entschließen würde, die unheilvollen Folgen des allgemeinen Stimmrechtes vor allem Volke offen anzuerkennen.

Ein Wort aus seinem Munde würde den neuen Führern Mut für ihre große Arbeit machen, würde das Volk aus seinem Schlaf aufwecken und würde die Kräfte zum schweren, aber notwendigen und verheißungsvollen Kampfe gegen die inneren Feinde des Reiches stählen.

Aber auch dann bleibt die schneidigste, ja, die einzige

siegverheißende Waffe gegen die Religionslosigkeit der Sozialdemokraten und Fortschrittler, wie gegen die verrohende Hetzerei der Jesuiten die vom staatlichen Zwange befreite Empfindung des Menschen.

Statt dessen hält es der kurzsichtige Staat für richtiger, mißleitete Arbeiter auf einen Verdacht hin die ganze Strenge des Gesetzes fühlen zu lassen, seine unversöhnlichsten Feinde aber, die Religionsunterricht erteilenden Jesuiten bei den gehäßigsten Worten und Thaten mit zarter Rücksicht zu behandeln.

Haß in Worten und Thaten sind die regelmäßigen Folgeerscheinungen dieses Religionsunterrichts; Haß und leidenschaftliche Zerstörungslust aus Anlaß und auf Grund der Dogmenlehre erfüllt die ganze christliche Welt seit Jahrhunderten und das ist die Grundlage, auf welcher der protestantische Staat für sich selbst und seine Religion Sicherheit sucht.

Die Dogmen können wegen des zerstörenden Hasses, den sie überall entzünden, wohin sie kommen, nicht die Ursache gewesen sein, daß das Christentum geschichtliche Bedeutung als Heilslehre gewonnen hat. Allein die wachsende weltliche Macht des römischen Bischofs hat es notwendig und möglich gemacht, daß die Geistlichen ihrer Auslegung der Heilslehre die Form von unveränderlichen Glaubenssätzen verleihen konnten. In den ersten Jahrhunderten war selbst die Gottheit Christi, von dem die eigene Mutter gesagt hatte: „Er ist von Sinnen", eine ganz bestrittene Frage.

Durch den vor keiner Gewaltthat zurückschreckenden Haß erweist sich die Idee des Christentums in der Form des Dogmas als eine Entartung. Sie hat jetzt ganz folgerichtig zum Dogma von der unbefleckten Empfängnis und von der Unfehlbarkeit geführt, Lehren, vor welcher katholische

Bischöfe gewarnt haben und die ernste Katholiken zum Abfall von der Mutterkirche veranlaßten; aber Pius IX hat diese Lehren in Fresken gefeiert, wie Raffael beauftragt wurde, die „Disputa" zu malen und den „Reinigungseid Leo III".

Nicht die Dogmen, Ergebnisse menschlicher Verstandesarbeit, sondern die aus dem natürlichen Empfinden aller Menschen hervorgegangene, alle Menschen wahrhaft gleich machende Idee des ursprünglichen Christentumes von der Gnade für die Bekehrten hat die Ketten des griechischen Sklaven gebrochen, hat der imperatorischen Gewaltherrschaft Roms ein Ende bereitet und hat seit Homers und Perikles Zeiten zum ersten Male wieder eine neue und große Kunst ins Leben gerufen.

Aber kaum war diese Idee eine Macht im Leben der Völker geworden, als sie ihre erzieherische Kraft durch die Selbstsucht der Kirche wieder einbüßte. Die Macht des Priesters über die Gewissen der Menschen wurde eine Erwerbsquelle, aus der Ströme Goldes in den Schooß der Kirche flossen.

Die Gefahr war gegeben, daß Gewinnsucht die Idee des Christentums entstellend verändern würde und schon nach wenigen Jahrhunderten ist die Kirche dieser Gefahr erlegen.

Die unermeßlichen Schätze der Kirche und die Bereitwilligkeit der Menschen dieselben immer noch zu mehren, beweisen wohl die unverwüstliche Kraft der dem Christentum zu Grunde liegenden Idee, aber sie hat ihre erzieherische Kraft eingebüßt.

Hochmütige, mitleidlose Selbstgefälligkeit verträgt sich jetzt aufs Beste mit dem Christentum, christliche Sekten sind es, die mit Feuer und Schwert Alles vernichten möchten, was sich ihrer Willkür nicht unterwerfen will. Die ver-

ächtlichste Form der kirchlichen Heuchelei ist christliche Staatspolitik, die wehrlose Völker mit den überlegenen Mitteln der „Civilisation" zusammenschießt und ausplündert, wo nur etwas zu holen ist und die dann einen Missionar mit der Bibel hinterher schickt, um die Gewaltthat als Gott wohlgefälliges Werk hinstellen zu können, soweit der Opiumhandel nicht darunter leidet.

Die Kunst der Hochrenaissance war berufen, an den Wänden des Vatikanes, in der Hochburg des Papsttumes, die Kirche an die eigentliche Grundlage ihrer Macht und ihre eigentliche Aufgabe für das Heil der Menschen zu erinnern.

Aber Papst und Kirche haben den Christus von Raffaels „Disputa" nicht verstanden, obwohl die ausgesuchtesten, geläutertsten Kunstmittel eine klare Sprache reden. Deshalb ist der Gefangene des Vatikanes jetzt das Sinnbild seiner selbst geworden, eine Fiction — Windhorst wird sich im Kreise seiner Vertrauten deutsch ausgedrückt haben — mit welcher die Völker und die Fürsten Europas noch immer rechnen müssen.

Mit geistvollem Humor hat der heilige Vater alle Ehrengeschenke von politischen Gegnern, Abtrünnigen und Heiden in Sälen aufstellen lassen, durch welche täglich viele Fremde geführt werden.

Zuerst wird ihnen die „Aldobrandinische Hochzeit" gezeigt und vor dem Gemälde steht die Ehrengabe des Herrschers von Siam, das photographische Bildnis des asiatischen Vertreters einer anderen Menschenrasse liegt daneben.

Dann aber der große Saal der vatikanischen Bibliothek! Da haben sich die europäischen Machthaber, die Napoleons, die gefürchteten Freimaurer-Präsidenten von Frankreich, die ketzerischen Könige von Preußen und die schismatischen Päpste der orthodoxen Kirche in Prachtvasen überboten.

Aber es sind zerbrechliche Schaustücke. Der verachtete, machtlose Mönch im härenen Gewande ist doch Sieger geblieben, ein irrender Mensch, wie alle anderen Menschen, der sich dem Kaiser auf dem Gipfel seiner Macht und den juwelengeschmückten Prälaten allein gegenüber stellte.

Die Idee des Christentums ist unzerstörbar und wird immer wieder ihre Lebenskraft beweisen, mag auch der Protestantismus säumig sein, wenn er da stehen bleibt, wo Luther aufgehört hat, anstatt dessen angefangenes Werk auszubauen und zu vollenden, anstatt den Ablaßkrämern immer wieder ihr Geldgeschäft zu verderben.

Das ist die große Aufgabe des protestantischen Deutschlands, das sich seiner geschichtlichen Aufgabe entziehen möchte. In furchtsamer Scheu schützt es Gleichgültigkeit vor, um schweigen zu können; es übt Friedensliebe aus Schwäche und läßt die einmütige, begeisterte Thatkraft des Volkes jämmerlich verkümmern, welche weder Protestler noch Jesuiten, weder Polen noch Sozialisten zu Worte kommen ließe.

Auch da, wo das protestantische Kirchentum, wie es ist, seine mächtigste Stütze haben könnte, selbst da wird man fahnenflüchtig; es giebt einen katholisierenden Protestantismus, der die selbstmörderischen Opfer der besseren Einsicht nicht bemerken will, mit denen die katholische Kirche ihre Einheitlichkeit erkaufen muß.

Der katholisierende Protestantismus ist in allen Kreisen der gebildeten Gesellschaft zu finden; aber seine gefährlichsten Gönner hat er im hohen Adel, der durch seine Verwandtschaft ebenso internazional geworden ist, wie die Sozialdemokraten, die Jesuiten und die Freimaurer.

Fürstliche Personen lassen sich wohl herab, mit den Freimaurern gute Freundschaft zu halten; aber je größer ihr Abscheu vor den gottlosen Sozialdemokraten ist, desto stärker ist die stille oder laute Bewunderung für die Jesuiten; man

beneidet sie um ihren Einfluß auf das bürgerliche Volk, das man Canaille zu nennen beliebt.

In dieser vornehmen Welt blüht noch der Wunderglaube, da fragt man lieber einen Quacksalber als einen Arzt, da werden Krankheiten nach Haarproben behandelt, da hegt man die stille Sehnsucht nach Rom, das den bequemen Ablaß hat, und das unnahbaren Stolz in fromme Demut kleidet.

Protestantische Prinzen mit einflußreicher Verwandtschaft, die ihr Vermögen nach den Regeln der vornehmen Gesellschaft verjubelt haben, heiraten katholische Prinzessinnen und lassen sich um einige Millionen ins Schlepptau der Jesuiten nehmen. Die unglücklichen Kinder aus solchen Ehen werden der Kampfpreis eines heimlichen Kampfes, in welchem die List und die Frechheit des Kaplans zu siegen pflegt — und man verlangt vom Volke, daß es Achtung vor der Religion haben solle!

Wohin man sieht in deutschen Landen, da erhebt sich grinsend unter einer dünnen Decke höflicher Umgangsformen das Schreckbild eines erbarmungslosen Kampfes Aller gegen Alle; nicht zum aufgezwungenen Daseinskampfe, sondern zum haßerfüllten Vernichtungskampfe, wie ihn nur äußerste Gegensätze der Rasse, der Religion, der volkstümlichen Eigenart bei feindlichen Volksstämmen herbeizuführen pflegen.

Allen überlegen in der Erbitterung des Hasses und der Rachsucht, in schonungsloser Zerstörungslust ist die katholische Kirche, die unversöhnliche, verschlagene Feindin des protestantischen Kaisertumes.

In der ruhelosen Ziellosigkeit ungeordneter Kräfte giebt es nur einen Ruhepunkt im Volksleben der Deutschen; ein Erbteil seiner Väter aus vorgeschichtlicher Zeit, das Tag für Tag vom Katholizismus, von fortschrittlicher Professorenweisheit und von jüdischen Zeitungsschreibern mißhandelt und bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird.

Aber dies Erbteil von den Vätern her hat dennoch seine zähe Lebenskraft behalten, trotz aller Stürme des Mittelalters und der Kreuzzüge, trotz der Verwilderung durch Religionskriege, trotz deutscher Ohnmacht und Thatenlosigkeit bei autokratischem Übermut, durch die Zeiten der Fremdherrschaft und der überfüllten Zuchthäuser hindurch.

Dieser Ruhepunkt ist die deutsche Königstreue, der edelste Idealismus des Deutschen, aus seinem freien, tiefsten Empfinden heraus entstanden, in Sagen und Liedern besungen, in Zeiten der tiefsten Erniedrigung das heimliche Erkennungszeichen, in Kaiser Rotbart Geschichte, Märchen, glänzende Vergangenheit, in Kaiser Wilhelm dem Ersten Geschichte, glanzvolle Gegenwart und trotz Jesuiten, Fortschritt und Juden mit vollem Bewußtsein erlebte, verheißungsvolle Wirklichkeit.

Das römische Kaisertum war aus Verrat an der Königstreue hervorgegangen; der heilige Vater hatte dem Verrat zu eigenem Nutz und Frommen seinen Segen gegeben; der heilige Vater ist dem römischen Kaisertum von Anfang an bis 1806 unausgesetzt gleichbedeutend mit Unheil, Demütigung und Schmach gewesen.

Was dann die deutschen Könige zur Krönung nach Rom zog, war höchste, idealste Auffassung vom Beruf des Kaisers, der in der Religion seine feste Stütze suchte und der Religion feste Stütze sein wollte.

Aber der Undank und die Geldgier der verweltlichten Kirche hat alles bestes Können und Wollen der deutschen Könige vergiftet, seitdem Priester die naive Gläubigkeit der Fürsten und des Volkes mißbrauchten, als sie den Zwiespalt zwischen Königstreue und religiöser Überzeugung schufen; als sie die ewige Seligkeit versprachen, um die Wahlfürsten für Bestechungen zugänglich zu machen und das Volk seinen nazionalen Pflichten zu entfremden. Nie

hat der römische Papst mächtiger dagestanden, als wenn der deutsche Kaiser besiegt zu seinen Füßen lag.

Es ist höchste, idealste Auffassung vom Walten des Kaisers im Reich, wenn Wilhelm II. die Religion als ein unentbehrliches Mittel erkennt, um das Volk zufrieden und glücklich zu machen.

Das protestantische Kaisertum der Hohenzollern ist im Widerspruch mit Rom in blutigen Schlachten erstritten, deren Ruhm für alle Zeiten dauern wird; es ist aus der deutschen Königstreue hervorgegangen, aus dem reinsten Idealismus deutscher Eigenart. Aber der Aufruf des Kaisers zum Schutze der Religion mußte wirkungslos bleiben; das Volk ist wohl königstreu, es ist aber auch sich selber treu; da es in seinem Empfinden nicht heucheln kann, ist es religionslos geworden.

In seinem Begehren der Religion feste Stütze sein zu wollen, ist Wilhelm II. von demselben Idealismus erfüllt, der die römischen Kaiser mit unwiderstehlicher Gewalt über die Alpen führte. Aber der Papst ist noch immer des Kaisers schlimmster Feind, und das Volk hat nicht nur seine naive Gläubigkeit längst verloren, seine führenden Geister sind alle offene Gegner der Kirche, und die Bildung hat das Volk nüchtern gemacht; Jeder, die evangelische Geistlichkeit voran, wird nach seiner eigenen Façon selig.

Deßhalb entfremdet sich der Kaiser dem Volk, wenn er diesen Unterschied von einst und jetzt nicht zu beachten scheint. Das deutsche Volk von heute würde es garnicht verstehen können, wenn der Kaiser die Deutschen in Edle und Unfreie einteilt, wenn es nicht so außerordentlich gebildet wäre und vom mittelalterlichen Feudalismus gehört hätte. Es kennt aber auch die Bedeutung der französischen Revolution für die Geschichte der europäischen Völker; es weiß, daß die Leibeigenschaft aufgehoben ist und es liebt seinen Dichter,

der gesagt hat: frei ist der Mensch und wär' er in Ketten geboren.

Seit der französischen Revolution hat der Adel nur noch Vorrechte vor dem gemeinen Volke, soweit er demselben durch Erziehung, Mittel und persönliche Tüchtigkeit in der Königstreue überlegen ist. Der Wert des deutschen Bürgertumes liegt in der großen Anzahl durch Kenntnisse, Mittel und Tüchtigkeit ausgezeichneter Männer. Seine Edlen hat der Kaiser selbst mit dem von der kaiserlichen Eiche ernährten Epheu verglichen; seine Unfreien sind die Steuerzahler.

Wenn der deutsche Kaiser nur wüßte, daß die Königstreue seiner Mannen noch immer deutsche Eigenart ist! Selbst die Sozialisten sind in ihrer großen Mehrheit nur Verführte, Verwahrloste, Preisgegebene. Der Epheu wechselt in agrarischem Ummut die Farbe und zieht statt des jagdfrohen Grüns das drohende Sozialistenrot auf; das deutsche Bürgertum ist die feste Grundlage des deutschen Kaisertums.

Religion ist die feste Grundlage der Zufriedenheit des Volkes. Da aber die Trennung von Religion und Kirche eine wirklich und längst vollzogene Thatsache ist, kann der Kaiser nur noch Polizeiverordnungen verschärfen, welche die Religion nicht braucht und mit denen weiter nichts zu erreichen ist, als daß der äußere, sichtbare Zusammenbruch der Kirche von heute auf morgen verschoben wird.

Die Königstreue der Deutschen wird ihre schwerste und vielleicht letzte Probe zu bestehen haben, wenn der deutsche Kaiser durch die ziellose, bedeutungslose bürgerliche Volksvertretung gezwungen wird, dem Zentrum seine Hand zum Bunde zu reichen.

Tausend lange Jahre hat es der römische Papst verstanden, die deutsche Königstreue zu lähmen, jederzeit ist er der heimtückische Feind des römischen Kaisers deutscher Nazion gewesen. Der protestantische Kaiser ist der vor aller Welt

offenbar gewordene Verfall des Katholizismus. Das Zentrum und der römische Papst sind eins; das Bündnis zwischen dem Kaiser und den Jesuiten muß deshalb zu einem gewaltigen Ringen führen, bei dem das deutsche Volk die Kosten zu tragen hat und zunächst stummer Zuschauer bleibt. Der alte, tausendjährige Kampf zwischen Kaiser und Papst, zwischen dem Idealismus der Deutschen und der Geldgier Roms, muß ausgefochten werden.

Wessen sich der Kaiser vom Zentrum zu versehen hat, das zeigen die Polen; sie haben das kaiserliche Wohlwollen mit frecher Herausforderung beantwortet, mit wüstem Geschrei nach deutschem Blute und mit feigem Mord.

Wenn der deutsche Kaiser Dank vom Zentrum für empfangene Wohlthaten heischen wird, dann wird seine Krone im Staube liegen. Wenn es zum Blutvergießen kommt, wird der Kaiser verloren sein, wenn er sich nicht auf das gemeine Volk verlassen kann, dessen Treue in den Zeiten der Not bis jetzt noch nie versagt hat. Ob dann die deutsche Kaiserkrone noch einmal in neuem Glanze aus deutschem Blute erstehen wird?

Das Schlachtenglück ist zweifelhaft; daß aber Russen, Franzosen und die deutschen Stammesgenossen, welche 1870 die deutschen Truppenbewegungen an Frankreich verrieten, bereit sein werden über das zusammenbrechende Deutschland herzufallen, das man zu fürchten gelernt hat, das ist nicht zweifelhaft.

Dann wird das deutsche Volk unfrei werden. Jetzt ist es frei und nur in dem einen Punkte unfrei, daß es seine Ideale nicht verleugnen kann, sein innerstes Verlangen nach Wahrheit, das bei allen Menschen immer zuerst durch das Religionsbedürfnis angeregt wird und unabläßig nach einem bestimmten Ausdruck ringt.

So verschroben diese Vorstellungen und Begriffe in

religionsloser Zeit sein mögen, das Volk kann schweigend hungern, es kann religionslos und kunstlos verrohen, aber in seinem Empfinden kann es sich nicht verstellen noch schmeicheln; der Epheu schmiegt sich und biegt sich, er kann auch kriechen, der Epheu ist der geborene Hofmann.

Den biblischen Wunderglauben kann der Kaiser nicht wieder im gemeinen Volke lebendig machen, noch kann er den Widerspruch zwischen dem Religionsbedürfnis des Volkes und der Selbstsucht der Kirche beseitigen. Weil der Kaiser diesen Widerspruch nicht einmal als etwas wirklich Vorhandenes anerkennen will, weil er die geschichtliche Entwicklung der Kirche und der herrschenden Religionsformen aufhalten zu können glaubt, können seine Worte keinen Widerhall beim Volke finden, wenn er zum Schutze der Religion auffordert.

Das ist um so mehr ein Zeichen tiefer Störungen im Volksleben, als Niemand ohne Religion leben kann noch will, auch nicht Einer, nicht einmal die, welche sich selbst Atheisten nennen.

Es giebt gar keine Atheisten. Aber es giebt im christlichen Staate viele Menschen, welche sich nicht entschließen können, blindlings den Glaubenssätzen der Kirche zu gehorchen. Die Sinnlosigkeit des Glaubenszwanges wird um so lebhafter empfunden, als die Kirche selber unsicher ist; täglich hat man den Widerspruch zwischen den auswendig gelernten Lehrsätzen der Jugend und den Erscheinungen des wirklichen Lebens in Haus, Kirche und Staat vor Augen, wodurch eine allgemein verbreitete Gleichgültigkeit gegen alles, was Religion heißt, amtlich großgezogen wird.

Weil die Empfindung bei der staatlich empfohlenen Religionsform nicht findet, was sie sucht, erscheinen den Menschen alle von der Empfindung abhängigen Lebenserscheinungen als minderwertig. Man wird gezwungen, sein Religionsgefühl verleugnen zu müssen, man opfert sein besseres Selbst, um

äußerlich wenigstens Ruhe und Frieden in einer Sache haben zu können, deren Wert von den berühmtesten Gelehrten, den ausgezeichnetsten Zeitgenossen als ein eingebildeter angesehen wird, eine Sache, welche die einflußreichsten Staatsbeamten gezwungen werden, gegen ihre Überzeugung zu vertreten, obwohl sie oft genug aus ihrer Abneigung gegen solchen Zwang gar keinen Hehl machen.

Dies bessere Selbst sind die unbestimmten Vorstellungen des Menschen vom Vollkommenen, zu deren vornehmster Erscheinungsform die Religion gehört. Das Bedürfnis für Religionsformen gehört zu den angeborenen Eigenschaften der Menschen, täglich, stündlich macht er Erfahrungen, welche auf sein Religionsgefühl einwirken. Atheismus kann deshalb nie etwas anderes, kann nie mehr sein, als ein Ergebnis des von der Empfindung losgelösten Denkens; der Verstand allein führt immer zur Ablegnung Gottes und der Religion. Aber ein so einseitiger, die halbe Kraft des Menschen verleugnender Gebrauch des menschlichen Geistes, kann für das Volksleben niemals Bedeutung gewinnen.

Das Volk weiß mit Abstractionen des Verstandes nichts anzufangen, wenn es ihm ernst ist um eine Sache, giebt es sich so, wie es ist, und dann kommt die Empfindung immer zu ihrem Rechte, trotz leidenschaftlicher Gegensätze.

Das Religionsbedürfnis veranlaßt wohl Viele, die in Sorgen und Mühen ihrer täglichen Arbeit nachgehen, und die ohne eine äußerliche Bethätigung ihres inneren Geistes- und Empfindungslebens Mut und Kraft zum Lebenskampfe verlieren würden, überlieferte Religionsformen aufrecht zu erhalten, weil sie nichts anderes haben, aber deshalb sollte man sich darüber nicht täuschen lassen, daß das Volk für einen Glauben, den es verloren hat, weder durch Zuckerbrod noch mit der Ruthe wiedergewonnen werden kann.

Der Glaube an die Dogmen ist im Volke auf das

Tiefste erschüttert und das genügt, der amtlichen Religionslehre jeden erzieherischen Wert zu rauben. Jeder unvollendete Thurmstumpf, der weit ins Land hinein das Vorhandensein gothischer Dome bezeugt, ist ein redendes Denkmal, wie lange schon dem Dogmenglauben die leistungsfähige Thatkraft fehlt, wie lange schon die christliche Religion aufgehört hat, eine lebende Macht im Volke zu sein.

Aber das mystische Halbdunkel des gothischen Domes, so große Anziehungskraft es für das menschliche Geistesleben gehabt hat und immer noch ausübt, hat vor dem prüfenden Verstande, dem Alleinherrscher der jüngst vergangenen Zeit, nicht bestehen können, der kirchliche Mystizismus weckt nur noch lauten Widerspruch oder führt zu rosauer Kartoffelspektakel, er kann nur noch durch die Verleugnung jeder Wissenschaft aufrecht erhalten werden und ein Staat, der die Wissenschaft unterdrückt, beraubt sich selber der Daseinsberechtigung.

Auch deshalb ist der Aufruf des Kaisers zum Schutze der Religion wirkungslos verhallt, weil er seine auf Kriegsglück und geschickter Benutzung körperlicher Überlegenheit, der derben Fäuste seines tapferen Volkes, gegründeten Hoheitsrechte mit gerade dem Mystizismus umgeben will, der einer vergangenen, ganz und gar überwundenen Kulturepoche angehört: dem Mystizismus einer Religionslehre, deren geschichtliche Bedeutung einzig und allein darin begründet liegt, daß sie alle Menschen gleich gemacht hat.

Für eine Religion aus Staatsräsong fehlt dem Volke jedoch jedes Verständnis; es ist um so weniger für eine solche Religion zu gewinnen, wenn Kaiser und Papst und ihr ganzer auf Vorrechte pochender Anhang das Christentum seines eigentlichen Wesens und Inhalts berauben, um weltliche Machtansprüche mit dem Scheine einer göttlichen Legitimität umgeben zu können.

Die Religion aus Staatsräsong fordert vom beschränkten

Unterthanenverstande blinden Gehorsam in Glaubenssachen, den es nicht giebt, den es nicht geben kann und der deshalb eine unbillige Forderung ist.

Um so mehr, wenn das Volk zusehen muß, daß fürstliche Personen im Glaubenswechsel nach Belieben ihren Vorteil suchen. Solche Religion kann nur in einer Zeit, welche allein dem Verstande, welche der Empfindung aber keine Rechte einräumt, für möglich gehalten werden.

In protestantischen Ländern muß der summus episcopus nicht nur seine Zustimmung zum Glaubenswechsel seiner nächsten Verwandten geben, das Volk erfährt es schon, wenn er nur die Absicht hat, heute den Dreibund durch den Übertritt einer protestantischen Prinzessin zu stärken, morgen mit demselben Mittel die Beziehungen zu Rußland freundlich erscheinen zu lassen.

Das Schönthun des armen Protestantismus mit dem reichen Katholizismus, zu dem sich weder griechisch-katholische noch römisch-katholische Fürsten und Geistliche je verstehen würden, fördert nur die internazionale Gesinnungslosigkeit, für die schon übergenug gethan wird und verletzt den gläubigen Protestantismus; es arbeitet den inneren und äußeren Gegnern des Staates unmittelbar in die Hände.

Das ist ein Spielen mit der Religion, das sich das Volk nur in religionsloser Zeit gefallen läßt, ohne aufzubrausen.

Bleibt der Kampf für geistige Freiheit in Deutschland eine Kraftprobe zwischen der Polizeigewalt des Kaisers und dem Selbstbestimmungsrechte des Volkes über seine Kulturformen, dann muß der Kaiser schließlich unterliegen, wie die englischen und französischen Könige trotz aller Machtvollkommenheiten und höfischen Rücksichten auf die Kirche dem verachteten Volke erlegen sind. Aber kulturgeschichtliche Aufgaben kann ein Volk nicht lösen, das seine Kräfte in solchem Kampfe nutzlos verzehrt.

Führer und Geführte aller Parteien verstehen sich in Deutschland nur in dem einen Punkte, daß sie das nicht einsehen wollen. Im Verneinen liegt die Stärke aller Parteien. Führer und Geführte sind seit der Väter Zeiten daran gewöhnt, die Kette des Glaubenszwanges rasseln zu hören, an welche sie geschmiedet sind; selbst die ganz Unkirchlichen fürchten sich diesen Zwang aufzuheben; sie können sich keine Vorstellung davon machen, wie man ohne denselben leben kann.

Als ob es andere als gute Folgen haben könnte, wenn Jeder die Freiheit und das Recht hat, in wissenschaftlich umstrittenen Glaubensfragen, deren richtige Behandlung eine der ersten Bedingungen seines Wohlergehens und seiner Zufriedenheit ist, die eigene Meinung offen bekennen zu können.

Als ob es andere, als verderbliche Folgen haben kann, welche die zielbewußte, einheitliche Weiterentwicklung des Staates aufheben und welche das Religionsgefühl des Menschen abstumpfen, wenn zweifelhafte Sätze der überlieferten Religionslehre durch die rohe Gewalt der Bayonette zu Wahrheiten gestempelt werden.

Gerade weil die Idee des Christentumes nicht wieder unwirksam gemacht werden kann, muß jede gewaltsame Verhinderung ihrer natürlichen Weiterentwicklung immer wieder zu gewaltsamen Erschütterungen der Völker führen, welche Alles in Frage stellen, was europäische Kultur heißt. Deutschland hat in dieser Richtung Erfahrung genug gesammelt, um sich noch Selbsttäuschungen hingeben zu können.

Wie der gesundeste Mensch täglich auf den Tod, so muß der mächtigste Staat täglich auf unerwartete Veränderungen im Bestehenden gefaßt sein.

Wenn ein unvorhergesehenes Ereignis Deutschland die Macht und die Mittel zur Durchführung großer, kulturge-

schichtlich wichtiger Aufgaben raubt, wenn die Kräfte Deutschlands sich ziellos zersplittern, während die menschliche Geistesarbeit unaufhaltsam vorwärts drängt, wenn Deutschland von seiner stolzen Höhe herabsinkt, ehe der Protestantismus seine geschichtliche Aufgabe gelöst hat, dann wird Deutschland um den Lohn für seine blutigen Siege betrogen sein.

Die Furcht ist eine schlechte Beraterin, sie muß zur Selbstvernichtung führen, wenn sie die höchsten Güter der Menschheit preisgiebt.

Man fühlt sich unendlich erhaben über eine Zeit, welche Galilei zwang, seine Wissenschaft zu verleugnen, und läßt es ruhig geschehen, daß diejenige Wissenschaft, welche sich mit Religion beschäftigt, durch Eide gebunden ist, welche täglich tausendfach gebrochen werden.

Der Staat weiß das, der Staat ist ohnmächtig dagegen, und doch hält der Staat die Fortdauer dieses Zustandes, der aller Kultur Hohn spricht, für eine der Lebensbedingungen seines Lebens und Gedeihens.

Das ist ein allgemeiner und großer Notstand, der für Deutschland mehr Gefahren in sich schließt, als drohende Kriege, als verhetzte Arbeiter und der Kampf des Ackerbauers gegen die Verkehrsmittel des Welthandels.

Aber der Staat verschließt sich dieser Einsicht und unterdrückt die Idee des Vollkommenen, die tiefste Wurzel aller guten Regungen des Menschen, mögen sie die Formen von Kunst, Wissenschaft oder Religion annehmen, mit einem Heere von mehr als einer Million Soldaten.

Zu demselben Zwecke wird ein Heer von einflußreichen Beamten mühsam gedrillt; es fordert langjährige Übung, ehe Staatsbeamte mit dem Eiertanze zwischen persönlichem Unglauben und amtlicher Vertretung des Buchstabenglaubens öffentlich auftreten können.

Der Druck, welcher in Deutschland eine freie und ein-

heitliche Äußerung des Religionsgefühls verhindert, ist eine der gewaltsamsten Hemmungen aller Kulturentwicklung. Aus Widerspruch gegen eine aufgezwungene Religionsform treten die wunderbarsten Vorschläge für einen Ersatz an die Öffentlichkeit, weil das Religionsbedürfnis sich unwiderstehlich geltend macht.

Mit seltenem Erfolge ist Rembrandt den Deutschen als Erzieher empfohlen, der hundert Jahre vor Voltaire schon ein frecher Spötter war, wenn er biblische Vorwürfe behandelte.

Im christlichen Staate haben Christen sich zu Gemeinden Buddhas zusammengethan, dessen Lehre für die Japaner ein Fortschritt sein mochte, als sie vom Ahnen- und Heroenkultus zu einer tieferen Lebensauffassung durchdrangen; für die hohe und großartige Idee des Christentumes ist der Buddhismus nur die niedere Vorstufe.

Um so nachdenklicher sollte es die christliche Kirche machen, daß sechshundert Millionen Menschen ein gemhiges und stilles Leben führen, die seit zweitausend Jahren der Lehre Buddhas anhängen, deren ehrliches Bemühen um Vervollkommnung nur gestört werden könnte, wenn sie sich in den Zank und den Streit hineinziehen ließen, den man christliche Religion nennt.

Im christlichen Staate ist die roheste Selbstsucht offenes Glaubensbekenntnis, höchste Lebensweisheit geworden; die Kirche muß es ruhig geschehen lassen, daß der Verstand seine folgerichtigen Schlüsse aus einer Religionslehre zieht, welche in Leo X, dem hochgepriesenen Förderer der modernen Kultur, verkörpert ist, einem rohen und selbstsüchtigen Stellvertreter Christi. Die Herrenmoral eines Wahnsinnigen verwirrt die Köpfe, Ausnutzung der Massen zu Gunsten Weniger ist das Ideal der Freimaurer und der Jesuiten; eine Moral, die schon deshalb abgelehnt werden sollte, weil

sie die führenden Geister unter den Menschen zu Parasiten einer edlen Masse macht, der durch den Mißbrauch ihrer Kräfte versumpfenden Menschheit; ein Ideal, das sich schon deshalb als ein Falsches erweist, weil es im stärksten Gegensatze zur Idee des Christentumes steht.

Jede wahre Kultur erhebt Alle zu Geistesverwandten der schöpferischen Wohlthäter unter den Menschen.

Wer sich eines raffaelschen Madonnenbildes erfreut, sei er Protestant oder Katholik, wer sich guter Musik erfreut oder der Muttersprache in künstlerischem Kleide, wofür alle Menschen eine angeborene Begabung haben, der wird ohne Weiteres in eine reinere, bessere Welt gehoben; darin liegt die erzieherische Bedeutung des Kunstwerkes, so lange es Menschen giebt.

Nur die Hungrigen sind für solche Genüsse unzugänglich; der Hunger macht gemein, nach jeder Richtung hin, gerade so, wie die Übersättigung.

Nun hungern aber täglich viele Millionen Menschen in den christlichen Staaten, Sträflinge haben bessere Kost, als viele, die nie bestraft wurden und in London hat man angefangen, die Zahl der im Lauf des Jahres Verhungerten amtlich festzustellen.

England ist der reichste aller christlichen Staaten, aus England kommen die teuersten Lebensgewohnheiten, in England wird die Sonntagsruhe am strengsten durchgeführt und die „gute" Gesellschaft in England wie in allen anderen christlichen Staaten wundert sich noch immer, daß es überhaupt Sozialdemokraten giebt; sie würde es für ihr gutes Recht ansehen, wenn sie diese gottlosen Menschen mit dem schnellsten Schiffe in Länder verschicken könnte, in denen das gelbe Fieber endemisch ist.

Um die unnatürliche Verschrobenheit der ganzen Lage, den vollständigen Mangel an Verständnis für das, was das

Volkswohl fordert, möglichst scharf hervortreten zu lassen, hat man sogar geglaubt, den Atheismus als Religion der Zukunft verkünden zu können.

Unter der Herrschaft des wissenschaftlichen Experimentes, des kalt berechnenden Verstandes, mag es denjenigen möglich erscheinen, graue Theorie für einen grünen Baum halten zu dürfen, denen es gelingt, sich über alles hinweg zu setzen, was die unbefangene Beobachtung der Natur wie die Geschichte der Menschen und der Völker lehrt.

Das ist nur möglich, wenn man beide Augen zumacht, um nicht sehen zu müssen, daß auch in der Empfindung des Menschen gewaltige Kräfte ruhen, mit denen die Kämpfe des Lebens ausgefochten werden und ohne die vom Verstande keine dauernden Werte für die Kultur der Menschheit erstritten werden können.

Solche Theorie beruht auf einer so starken Unterschätzung der menschlichen Leistungsfähigkeit, daß sie nur Trugschlüsse erlaubt. Ihre verneinende Kraft hat den pessimistischen Weltschmerz hervorgebracht, für den die schöpferischen Gaben des Menschen nur in Betracht kommen, sofern sie das körperliche Leben angenehm machen, der für Religion und Kunst als Kulturformen und als Volkserziehungsmittel unempfindlich ist.

Aber trotz aller zur Schau getragenen Zuversichtlichkeit fühlt man doch, daß ein großer, leerer, eisig kalter Raum entstanden ist, der mit irgend etwas ausgefüllt werden muß. Man hat ein verzweifeltes Mittel gewählt, um etwas Unmögliches leisten, man hat versucht Atheismus und Idealismus als mit einander versöhnbar zu schildern.

Atheismus und Idealismus haben aber keine Berührungspunkte, können keine haben. Der Idealismus der Einzelnen wie der Völker sucht und findet seinen einfachsten und unmittelbarsten Ausdruck in der Religionsform und eine Reli-

gion ohne Gott ist Nichts, sie kann Niemanden Befriedigung gewähren, sie läßt das Religionsbedürfnis des Menschen unberührt.

Idealismus nimmt immer sinnlich wahrnehmbare Formen an, welche um so mehr voll Kraft, Größe und Schönheit sind, je freier sich das unbestimmte Verlangen eines hochgesinnten Volkes nach dem Vollkommenen äußern kann.

Der den Menschen angeborene, unwiderstehliche Hang, sich die Last des Lebens durch unbestimmte Vorstellungen erträglich zu machen, welche dem Bereich des Unwirklichen angehören, welche aber sinnlich wahrnehmbar zu machen der Mensch weder Mühen noch Opfer scheut; jene andere, mit der Religion auf das Innigste verwachsene Form seines Idealismus, welche man Künste nennt, ist das freie unveräußerliche Eigentum jedes Menschen, das bei Wilden und in Zeiten rücksichtsloser Selbstsucht wohl unterdrückt werden kann, das aber niemals unbethätigt bleibt.

Aber auch mit diesen Formen des Idealismus weiß der verstandesmäßige Atheismus so wenig etwas anzufangen wie mit Religion, sie passen nicht in sein System, Atheismus ist deshalb nur für Leute denkbar, denen es im Leben gut gegangen ist, und die in selbstzufriedener Beschaulichkeit auf alle Anderen herabsehen, denen es nicht so gut gegangen ist. Aber er hat keine schöpferische Kraft, am allerwenigsten für die Aufstellung allgemein gültiger Gesetze.

Atheismus ist nur geeignet, die bestehenden Gegensätze zu verschärfen. Dem Besitzenden läßt er wenigstens den reich besetzten Mittagstisch, aber die Besitzlosen verurteilt er zu einem trostlosen Dasein, denn er raubt ihnen das ahnungsvolle Vertrauen auf einen Zustand höherer Vollkommenheit, der dem Verstande immer eine verschlossene Welt bleiben wird.

Alle Künstler großen Stiles, von denen man behaupten

darf, daß sie als Vertreter des geistigen Lebens und der geistigen Eigenart des deutschen Volkes für das lebende Geschlecht wirklicher Besitz sind und, leiblich tot, in und mit ihrem Volke im Geiste weiter leben, stehen außerhalb der Kirche, aber Atheist ist Keiner.

Schiller und Goethe, Haydn, Mozart und Beethoven sind die künstlerischen Leitsterne des deutschen Volkes, deren Wirken von Allen mit ehrfurchtsvoller Anerkennung als ein geistig fördernder und kostbarer Besitz in Ehren gehalten wird. Aber die Kirche hat keinen Anteil an ihnen, sie macht drei Kreuze, wenn von Schiller und Goethe die Rede ist. Mozarts Requiem und Beethovens Messe ändert die Stellung dieser Künstler zur Kirche nicht im Geringsten.

Ihre weihevolle Umkleidung kirchlicher Worte mit den Mitteln ihrer Kunst beruht nicht auf dem Glauben im kirchlichen Sinne des Wortes, sondern auf dem außerordentlich großen dichterischen Wert, auf der tiefen Empfindung, welche den kirchlichen Texten inne wohnt; dadurch entspricht die Kirche der menschlichen Stimmung in wechselvollen Lebenslagen und dadurch besitzt sie ein wesentliches Mittel mit dem Wortlaut von Gesängen, von Bibelsprüchen, von Aussprüchen gelehrter Theologen und der kindlichen Gläubigkeit auf die Empfindung des Volkes einzuwirken.

Viele biblischen Geschichten alten und neuen Testamentes, die Schöpfungsgeschichte wie die Gleichnisse Christi, seine Bergpredigt, sind von einem dichterischen Zauber umgeben, der durch die fromme Erinnerung an Eindrücke der ersten Jugend aufs Höchste gesteigert wird; Lessing wie Goethe waren gute Bibelkenner; auf die dramatische Wirksamkeit der Geschichte Ruths wie des Tobias hat schon Luther hingewiesen. Ein Ungläubiger wie Rembrandt fühlte sich immer wieder zur Darstellung biblischer Vorgänge angeregt, und zwar nicht nur der „Susanna im Bade".

Verfügte die Kirche nicht über unvergängliche Schätze an Bibelworten und gläubigen Aussprüchen in künstlerischer Form, hätte sie längst jede Herrschaft über das Volk verloren.

Aber die großen Künstler unserer Zeit kann sie nicht zu den ihren rechnen, so empfänglich dieselben für den dichterischen Wert biblischer und kirchlicher Überlieferung waren. Einsam, taub, verbittert, stimmte Beethoven zuletzt einen Lobgesang an zum Preise des „Vaters über dem Sternenzelt", mit den Worten Schillers seiner religiösen Überzeugung einen Ausdruck von unendlicher Erhabenheit verleihend, dessen Tiefe die Meisten nur ahnen können, aber dessen Berechtigung und Wert herabzusetzen die Kirche nicht wagen dürfte ohne fühlen zu müssen, daß sie sich auf ein Gebiet wagt, auf welchem ihre Unzulänglichkeit allzu stark fühlbar wird.

Beethoven ist einer der größten Künstler aller Zeiten, weil er im einfältigen Hörer wie im gelehrtesten Kenner die Schauer eines ahnungsvollen Empfindens auszulösen vermag, dessen eigentliches Wesen im Bereich des Übersinnlichen liegt, in etwas Unbestimmtem, Zukünftigem, das mit höchster Sicherheit im Vollkommenen seinen höchsten Ausdruck erwartet.

In diesem Sinne ist Richard Wagner, trotz gewaltigsten, blendendsten Aufwandes künstlerischer Mittel, trotz scharfsinnigster Entwicklung künstlerischer Formen, trotz einer farbenprächtigen Neubelebung der deutschen Urgeschichte kein Künstler. Seine Figuren sind aus der herrschenden, pessimistischen Weltanschauung hervorgegangen, solche Kunst kann niemals volkstümlich werden.

Unter der Herrschaft solcher Kunst haben die Religionsverächter aus Widerspruch gegen die Kirche um so leichteres Spiel; auch wenn sie als Führer des arbeitenden, religions-

bedürftigen aber religionslos gemachten Volkes den Besitzstand der Besitzenden durch Ausschreitungen der rohen Gewalt nach ihrem Sinne neu ordnen wollen.

Daß die Mißleiteten zusammengeschossen werden können ist fürwahr ein kläglicher Trost für den führenden Kulturstaat; aber der christliche Staat ist so herunter gekommen, daß sich ganz Europa gegen die eigenen Landeskinder in dauerndem Kriegszustande befindet und zum Einhauen gegen sie bereit stehen muß.

Der christliche Staat hat keine anderen Hülfsmittel um den Frieden im eigenen Volke aufrecht zu erhalten, als die rohe Gewalt. Das Recht des Stärkeren ist seit den Urzeiten im Kampf feindlicher Menschen und Völker entscheidend gewesen, daß aber gerade für den christlichen Staat kein anderes Mittel vorhanden ist, um die eigenen Söhne zur Ruhe zu zwingen, das beweist doch wohl, daß das Christentum eine Form ohne Inhalt geworden ist, daß der christliche Staat hinter den Zuständen der Urzeit zurückgeblieben ist.

Deshalb sieht sich der christliche Staat von der schöpferischen Arbeit an Allem was gut und schön ist ausgeschlossen; wenn die rohe Gewalt Alleinherrscherin im Volke ist, mag auch ein dünner Bildungsfirniß drüber liegen, für diejenigen Kulturformen, welche aus der Empfindung abgeleitet werden, bleibt doch keine andere Aufgabe übrig, als dem unter den Lasten des Staates seufzenden Volke Sand in die Augen zu streuen.

Daß ein solcher Zustand unerträglich und unhaltbar ist, daß er keine Erfolge zum Guten haben kann, das ist doch wohl ein einfaches Rechenexempel.

In solcher Zeit hat das mächtige, wohlhabende, gebildete und vor Allem kunstbegabte deutsche Volk keine Kunst,

und die Künstler wissen es sich nicht zu erklären, weshalb Raffael ein berühmter Mann geworden ist.

Darin zeigt sich gerade die über alle Gewaltmaßregeln und menschliche Satzungen erhabene Freiheit des menschlichen Geistes in voller Unmittelbarkeit, daß dem Idealismus der Menschen niemals Formen aufgezwungen werden können. Trotz staatlicher Veranstaltungen zur Pflege der Künste, wie sie weder Griechenland noch das Quattrocento gekannt haben, trotz amtlicher Ermunterungen und goldener Medaillen kann der führende Kulturstaat keine volkstümliche Kunst hervorbringen, eine Kunst, die mehr wert ist, als daß sie am Lieferungstage zu Repräsentationszwecken enthüllt werden kann.

Die großen staatlichen Aufträge, welche die Darstellung des lebenden Menschen fordern, bedeuten trotz des Aufwandes erheblicher Mittel fast ausnahmslos Mißerfolge. Dem hemmenden Druck, unter welchem das geistige Leben im führenden Kulturstaat schmachtet, erliegt zuerst die schöpferische Schaffenslust des Künstlers.

Wenn aus Gewohnheit, weil das Geld da ist, oder um des Erwerbes willen, und weil der Trieb unwiderstehlich ist, doch fortwährend Kunstformen entstehen, werden dieselben immer der Größe und der Schönheit wie der Wahrheit entbehren müssen, weil bei diesem sehr zusammengesetzten Vorgange etwas Anderes, etwas Geringeres als der menschliche Idealismus maßgebend ist. Aus Freude am Gemeinen huldigt jetzt der Künstler dem Gemeinen mit seinen auserwähltesten Mitteln durch das Kunstwerk.

Das ist eine persönliche Kunst, welche niemals eine volkstümliche werden kann; das Volk wird mit unfehlbarer Sicherheit jedes Kunstwerk ablehnen, das aus einer anderen als aus guter Absicht, aus einer anderen als aus edler

Gesinnung hervorgeht, so leicht es in kunstloser Zeit über den Wert der Form zu täuschen ist.

Es liest wohl heimlich ein Zolasches Buch, aber von einem Bildwerk auf offenem Markte im Sinne Zolas wird es sich abwenden, nicht mit zimperlicher Heuchelei, sondern aus Selbstachtung, geleitet vom unbestimmten Bewußtsein, daß im Kunstwerk die Verwirklichung des Guten in schöner Form zu suchen sei; „im dunklen Drange" nennt es der Dichter.

Deshalb wirkt das Kunstwerk erzieherisch; deshalb kann es nur in kunstverlassener Zeit, wenn alles Verständnis für die Absichten des bildenden Künstlers verloren gegangen ist, zum Gemeinen herabgezogen werden.

Deshalb ist die Religion die wirksamste Triebkraft für großgedachte und großwirkende Kunstformen, deshalb hat die christliche Kunst in Deutschland und in Italien Kunstformen edelster Art hervorrufen können. Wenn die menschliche Kultur von der griechisch-katholischen Religionsform keine nennenswerte Förderung erhalten hat, trotz des unermeßlichen Reichtums der Kirche, hat das nur den einen Grund, daß es der griechisch-katholischen Geistlichkeit schon früh gelungen ist, die geistige Freiheit des Volkes unter dem Druck staatlicher Machtbefugnisse zu ersticken.

Knute und Fusel sind in folgerichtiger Ausbildung solchen Christentumes die Bildungsmittel des russischen Volkes geworden. Der russische Bauer hält es für ein Zeichen übler Vorbedeutung, wenn ihm bei seiner täglichen Arbeit ein Geistlicher begegnet. Weil die Wahrheit eine der Erscheinungsformen ist, welche aus den unbestimmten Vorstellungen des Menschen vom Vollkommenen hervorgehen, hat sich selbst im delirierenden Russen das dunkle Bewußtsein ausgebildet, daß solche Religion ein Unglück, ein großes, dem Volke zugefügtes Unrecht sei.

Vor dem Elend, in welchem das russische Volk verkommt, sinkt die Diamantenpracht russischer Krönungsfeste und des Gottesgnadentumes zu einem trügerischen Blendwerk herab und erfüllt die Luft mit Leichengeruch.

Die Idee der in Raffaels „Disputa" verherrlichten Religion hat dann freilich alle Rechte, jede Bedeutung für den christlichen Staat wie für das Kulturleben verloren.

Diese Idee muß rein und unverfälscht im Leben der Völker zur Verwirklichung gelangen, sie muß von allen menschlichen Satzungen losgelöst werden, wenn Religion wieder eine Kulturmacht werden soll, wenn die christliche Religion eine Macht zum Frieden im Volk und unter den Völkern werden soll, wenn das geeinte Deutschland seine kulturgeschichtliche Aufgabe lösen will.

Deshalb muß der lebende Künstler die Ursache von Raffaels Ruhm verstehen lernen; danach wird er die Idee des Vollkommenen als letzte Ursache aller bedeutenden Kunstformen erkennen; danach wird deutsche Kunst eine weltbewegende Macht im Kulturleben aller Völker werden können.

Jetzt ist der Augenblick da; jetzt hat Deutschland die Kraft und den Willen zu zeigen, ob es ihm begehrenswert erscheint, eine Kulturhöhe erringen zu wollen, wie sie seiner staatlichen Machtstellung entspricht.

Wilhelm I. hat die breite Grundlage für eine blühende Kunst fest und sicher gemacht. Es war ein seltenes Glück für Deutschland, daß der greise Sieger von Sedan noch achtzehn Jahre lang an seinem Lebenswerke arbeiten konnte. Hundert Jahre sind seit der Geburt Wilhelm I. verflossen; jetzt ist eine neue Zeit mit neuen Zielen angebrochen.

Jetzt harrt das deutsche Volk des Helden und Befreiers, der die vielköpfige Hydra des religiösen Zwistes in Deutschland in heldenmütigem Kampfe besteht. Dann erst wird Deutschland groß durch Einigkeit sein, dann wird das

Werk Wilhelms des Gewissenhaften und seines eisernen Kanzlers vollendet werden können. Das christliche Volk muß aus den Banden des staatlichen Religionszwanges erlöst werden, um allen denen mit starker Hand wehren zu können, die Glaubenssätze mit der Faust oder gar mit Mordwaffen verteidigen wollen.

Nicht die Religion allein, alle aus den guten Anlagen des Menschen hervorgegangenen, weltbewegenden Mächte sind auf der „Disputa" künstlerisch verherrlicht.

In den Kirchenvätern ehrt Raffael die wissenschaftliche Forschung; sie bilden den Mittelpunkt der um sie versammelten Vertreter der Kirche, von ihnen geht die richtige Erkenntnis aus und verbreitet sich bis ins Volk, das lebhaften Anteil an den Verhandlungen nimmt und der richtigen Erkenntnis teilhaftig zu werden wünscht.

Jeder der Kirchenväter hat ein Buch in der Hand; lesend, sinnend, begeistert aufschauend sind sie die Vertreter der Theologie, der Wissenschaft der Wissenschaften, wenn sie nicht durch Gewissenszwang geknechtet ist, weil sie die letzten, wichtigsten Fragen lösen möchte, solche, zu denen alle anderen Wissenschaften nur hinüber leiten, die Fragen nach der höchsten Bestimmung des Menschen und dem Wesen Gottes.

Religion, Wissenschaft und Kunst, die kostbarsten Besitztümer des Menschen, die er mit seinen edelsten Kräften im Lauf von Jahrtausenden Schritt vor Schritt erkämpft hat, reichen sich in der „Disputa" die Hand zum schönsten Bunde durch das Schöne, durch die unvergleichliche Überlegenheit des Künstlers, durch die sichere Selbstbestimmung über das Erreichbare in den schwierigsten Vorwürfen.

Aus bescheidenen Anfängen entwickelt sich das großartigste Kunstwerk. Wie das Auge des Künstlers allmählich weiter sieht; wie seine Reihen sich immer dichter mit Figuren füllen; wie die Entwürfe immer tiefer aus der ursprüng-

lichen Schöpferkraft heraus einen unerschöpflichen Gedankenreichtum im Bilde festhalten, aber nicht, um schließlich in der Wirkung zu versagen, wie bei der „Grablegung", sondern um ein abgeschlossenes, Allen verständliches Kunstwerk erstehen zu lassen, das sieht man in den Handzeichnungen.

Der Karton für die „Schule von Athen."

„Indeß war Raphael zu keiner Zeit
ein platter Nachahmer".
C. F. von Rumohr.

Der einzige erhaltene Karton für die vatikanischen Wandgemälde hat Spuren einer Vorzeichnung aufzuweisen, welche zum Teil durchstochen ist; sie wurde mit schwarzer Kreide mehrfach und in breiten Strichen überarbeitet; die Figuren sind mit Weiß gehöht.

Der Karton ist quadriert.

Ambrosiana, Braun 136—147; Passavant giebt unter 145 folgende Maße an: Höhe 8 Fuß 6 Zoll 5 Linien; Breite 24 Fuß 6 Zoll 3 Linien. Springer: 8 Meter lang, 2,40 Meter hoch.

Von Springer in seinem Sonderwerk über die „Schule von Athen" in stark verkleinertem Maßstabe abgedruckt; Wien 1883, S. XXIV—XXV.

Dem Karton der „Schule von Athen" fehlt die Architektur und ein Teil der Figuren des Freskos; derselbe enthält aber eine Anzahl von Figuren, welche unverändert aus paduaner Reliefs von Donatello herüber genommen sind, und welche ebenso im Fresko verwendet wurden.

An den Figuren des Kartons ist in der zeichnerischen Durchführung eine in die Augen fallende Verschiedenheit nachweisbar. Der Haupteindruck geht von einer Reihe maßvoll bewegter Männergestalten aus, welche durch ihre leben-

dige Wirkung ausgezeichnet sind; sie haben eine feste Umrißlinie, kräftige und doch klare Schatten, sie werden durch kräftige und doch milde Lichter gehoben; außerdem haben sie ausdrucksvolle Köpfe.

Der Art sind aber nicht alle Figuren; am Deutlichsten zeigen eine schwächere Wirkung drei, welche oben rechts, zwei, welche oben links stehen; sodann sämtliche Figuren um den Säulenfuß herum, dessen obere Hälfte unten, links, angebracht ist.

Oben rechts entfernt sich eilenden Schrittes ein Mann aus der Gesellschaft, dessen Gebärde unverständlich ist; sein nach rechts hin ausgestreckter rechter Arm ist dicht an der Schulter abgeschnitten, seine linke Hand kommt ohne Arm am Oberschenkel zum Vorschein. Er kehrt einem Greise den Rücken zu, der, gestützt auf einen langen Stab, teilnahmlos in die Gesellschaft hineinschreitet.

Zwischen beiden Figuren wird noch der Kopf eines bärtigen Mannes sichtbar, der im Karton fast erloschen ist, der im Fresko nichtssagend lächelt, ein Bild der in Verlegenheit geratenen kunstgelehrten Auslegekunst, welche mit diesen Figuren nichts anzufangen wußte und sie deshalb schlankweg „Zyniker" nannte.

Ein Nichtwissen eingestehen zu müssen ist aber doch peinlich empfunden. Wenn es auch nicht gelungen ist, den mittleren Männerkopf ohne Körper einem philosophischen System anzupassen, es giebt doch Gründe, den alten „Galen", den Forteilenden „Eurylochos" zu nennen.

Wenn diese Namen keinen anderen Wert haben, kann man sie wenigstens dazu gebrauchen, die Figuren auseinander zu halten. Außerdem ist der „Galen" eine Person von großer Wichtigkeit geworden, denn er ist der eigentliche Anhaltspunkt für die neueste kunstwissenschaftliche Entdeckung, daß Raffael von der Gnade Donatellos gelebt habe.

Der „Galen" ist im Profil nach links gesehen; er hat einen langen Bart, und sein Kopf ist mit einem Tuche bedeckt; er geht an einem langen Stabe, den er in der Rechten hält; schließlich, und das ist besonders wichtig, Galen legt die linke Hand um seine rechte Handwurzel und stimmt in allen diesen Punkten mit einer Figur von dem Relief im Santo zu Padua genau überein, welches schildert, wie das Herz eines Geizhalses in seinem Geldkasten gefunden wird.

Es ist vollkommen berechtigt, wenn eine so ins Einzelne gehende Uebereinstimmung nicht für zufällig angesehen wird. Um aber ein solches Vorkommnis richtig beurteilen zu können, braucht man sich nur ein richtiges Bild von der künstlerischen Bedeutung Raffaels zu machen.

Die Böhnhasen der Kunstforschung werden nie zugeben, daß Raffael eine entlehnte Körperhaltung unverändert in sein Werk hinüber genommen habe, da er sich den eigenartigsten und bedeutendsten Meistern gegenüber immer als schöpferische Kraft von seltener Ergiebigkeit erwiesen hat.

Wenn man sich von den Unterschieden in der zeichnerischen Durchführung der Figuren des mailänder Kartons überzeugt hat, denkt man zunächst, daß in den oberen Ecken und an der linken Seite beim Anfassen und Aufrollen Schädlichkeiten eingewirkt haben; daß Feuchtigkeit den lebendigen Gegensatz von hell und dunkel verwischte, und daß dadurch die Körperlichkeit einiger Figuren gelitten habe.

Die Ursache scheint aber doch tiefer zu liegen. Der Unterschied zwischen körperlich und nicht körperlich wirkenden Figuren tritt auch beim Vergleich des „Xenophon", des behelmten Kriegers, mit dem hinter ihm stehenden Rufer hervor, welche mehr nach der Mitte hin unmittelbar hintereinander stehen.

Der „Xenophon" hat von seiner ursprünglichen Frische manches eingebüßt, und doch übt er im Verhältnis zu dem

Manne hinter ihm, dem man nach einander die wohlklingenden Namen „Äschines", „Xenophon" und „Enkleides" gegeben hat, eine glänzende Wirkung aus. Um den Rufer von seinem Vormanne, dem anderen „Xenophon", welcher auch „Alkibiades" genannt wird, zu unterscheiden, mag er „Äschines" heißen.

„Äschines" ist von „Xenophon" durch die weniger bestimmte Körperlichkeit und durch ein unwirksames Weiß unterschieden; neben den guten Figuren versinkt er geradezu in die Tiefe, wie ein Schemen. Wie lebendig sind dagegen alle Köpfe der Zuhörer neben Plato und Aristoteles; wie wirksam sind auf denselben die aufgesetzten Lichter!

Eine ähnliche Unklarheit der Wirkung unterscheidet den „Galen" des Kartons von dem neben ihm stehenden „Arkesilaos". Der Mantel des „Galen" wie das Gewand des forteilenden „Eurylochos" sind in einem gleichmäßig stumpfen Ton gehalten, hier fehlt der lebendige Wechsel von Licht und Schatten.

Ferner hat das deutlich sichtbare Profil des Galen gekniffene, kleinliche Züge, keine Spur jener festen, ausdrucksvollen Geschlossenheit der guten Köpfe, welche selbst dann noch erkennbar ist, wenn die Köpfe gelitten haben (Arkesilaos) oder wenn sie flüchtiger ausgeführt wurden (Diogenes).

Man vergleiche noch das Gewand des „Eurylochos" mit dem Mantel des „Ptolomaeus", der bis an den Rand des Kartons reicht und deshalb Schädlichkeiten ausgesetzt sein mochte. Die Falten im Gewande des „Eurylochos" bestehen aus Strichelungen, welche wohl den Lauf des Stoffes veranschaulichen, aber weder die Körperlichkeit der Falten noch des in den Falten steckenden Menschen zur Geltung bringen.

Jeder Falte im Mantel des „Ptolemaeus" dagegen fällt eine doppelte Aufgabe zu, sie stellt die Hülle des Körpers

als schweren Stoff dar und den in der Hülle steckenden Menschen dazu; beide sind lebendig, voll künstlerischen Schwunges.

Auch im Fresko hat das Gewand des „Ptolomaeus" einen schwereren Fall als auf dem Karton; die Malerei ist hölzern, ohne jede Weichheit und Schmiegsamkeit. Die guten Gewänder des Kartons haben alle einen bestimmten aber weichen Fall, der auf dem Stiche von Jacoby ins Knitterige und Schlottrige abgeschwächt ist.

Die Verschiedenheit der Figuren ist so groß, daß man sich ein Urteil darüber bilden muß, ob die guten und die weniger gut ausgeführten von einer und derselben Hand sein können.

Denselben verschwommenen, unklaren Charakter haben alle Figuren auf der linken Seite des Kartons um den Säulenfuß herum. Noch verwickelter wird die Sachlage dadurch, daß hier zwischen den guten und den mäßig ausgeführten Figuren zwei Köpfe den Übergang bilden, welche als Mittelgut bezeichnet werden können.

Die Frau im Profil nach rechts über Pythagoras und namentlich der lockige Knabe über dem Frauenkopf sind in einer Weise ausgeführt, daß man durch sie allein nicht auf die Vermutung kommen würde, es seien am Karton verschiedene Hände thätig gewesen.

Daß aber auch für diese Köpfe Zweifel berechtigt sind, ist aus einem der Entwürfe für den Karton zu ersehen, einer mit Weiß gehöhten Silberstiftzeichnung in der Albertina (Braun 172; Passavant 201; Springer I, 241; Crowe und Cavalcaselle II, 52. 53).

Diese Zeichnung ist eine Schülerarbeit, die als Vorarbeit für das Fresko angesehen werden muß, wenn man nicht annehmen will, daß andere Künstler auf eigene Rechnung Entwürfe für ein Werk anfertigten, mit denen der Meister gleich-

zeitig beschäftigt war, was nicht gerade wahrscheinlich ist. Als Vorarbeit für das Fresko beleuchtet das Blatt die Entstehungsgeschichte des Gemäldes in besonderer Weise und läßt dieselbe fast rätselhaft erscheinen.

Denn hier ist neben einer Gruppe von vier Figuren aus dem Karton von der Hand eines Schülers ein erster und ein zweiter Entwurf für den „Anaxagoras" gemacht. Im zweiten Entwurf ist die Beinstellung dieselbe geblieben, aber die Figur hat wesentlich gewonnen, weil der Oberkörper sich in freier Haltung aufrichtet; in der endgültigen Fassung ist der „Anaxagoras" nicht mehr auf sich selbst beschränkt, sondern er hat eine redende Gebärde bekommen, die ihn mit der Pythagoras-Gruppe in Zusammenhang bringt.

Der „Anaxagoras" des Kartons gehört aber zu den guten Arbeiten! Daß eine der auffälligsten Figuren des Freskos auf solche Art zu Stande gekommen sei, erscheint mit der ganzen Thätigkeit eines schaffenden Künstlers kaum vereinbar zu sein und kann nur auf einem ganz eigenartigen, für uns unverständlichen Geschäftsgang beruhen, wenn Raffael diese Figur des Kartons eigenhändig in denselben eintrug.

Die Silberstiftzeichnung der Albertina giebt die klarsten Hinweise; vier Figuren des Kartons sind in schülerhafter Weise wiederholt; es ist kaum eine andere Erklärung denkbar, als daß der Zeichner die Absicht oder vielmehr den Auftrag hatte, die Gruppe auf Grund einer bestimmten Anweisung zu erweitern. Die erste Stellung des „Anaxagoras" genügte nicht, und es entstand die zweite künstlerisch freiere und gehaltvollere; aber die Silberstiftzeichnung läßt in jeder Linie die Meisterhand vermissen. (Vergleiche namentlich den „Sektirer" im Louvre (Nr. 165) als Silberstiftzeichnung.)

Der Kopf ist ohne Zusammenhang der Linien wie die Gesichtszüge; im Mantel mit den gleichmäßigen Strichlagen

werden die Falten verdeckt, aber nicht belebt, es fehlt der Körperumriß innerhalb des Gewandes; derselbe hört am linken Beine gerade an der Stelle auf, wo weite Falten über das Bein herabfallen; die erforderliche Verkürzung für den linken Unterschenkel ist im zweiten Entwurf ebenso und auf dieselbe Art mißlungen wie im ersten.

Besonders ärmlich in der Wirkung, gekniffen in den Gesichtszügen, sind die beiden Köpfe ohne Körper ganz links, die Frau im Profil nach rechts und der Kinderkopf. Sie erweisen sich hier wie auf dem Karton als Füllköpfe ohne jede Bedeutung. Die Zweifingerhand fehlt in dem Entwurf wie im Karton.

Man muß die Silberstiftzeichnung in der Albertina mit den Federzeichnungen in Lille für den „Aristoteles" und den „Apollo" vergleichen, oder mit den eigenhändigen Entwürfen für die „Disputa", um ein klares Bild davon bekommen zu können, was für eine Schüler- und was für eine Meisterhand die Merkmale abgiebt.

Ob auch in der „Meisterhand" des Kartons ein Schüler zu suchen ist?

Die Frage klingt vermessen, aber sie ist nicht zu umgehen. Daß die ursprüngliche Anlage einer bestimmten Anzahl Figuren von Raffael herrührt, ist deshalb nicht ausgeschlossen; daß aber die Überarbeitung der Figuren mit schwarzer Kreide oft eine recht gewaltsame ist, kann man ebenso leicht erkennen, wie die Unabhängigkeit der Kreidezeichnung von einer ersten Vorzeichnung, welche in punktierten Umrißlinien bei einigen Figuren noch nachweisbar blieb. Die Strichführung ist fast dieselbe, wie auf Giulio Romanos großem Karton für die „Steinigung des Stephanus" in der Galerie des Laterans.

Wie schülerhaft schwankend die Absichten des ausführenden Künstlers bei einzelnen Figuren des Kartons waren,

ergiebt sich namentlich aus den Händen der beiden Männer, welche auf der Treppe aneinander vorübergehen.

Noch auf dem Karton ist die Stellung der Hände eine unbestimmte und schließlich befindet sich die Rechte des „Epikur" in einer ganz unmöglichen Lage (vergleiche die näheren Ausführungen bei der Besprechung der einzelnen Entwürfe).

Starke Überarbeitungen hat namentlich der Aristoteles des Kartons erfahren; aber noch auffälliger ist es, daß seine ganze Haltung auf der Federzeichnung in Lille (Nr. 171) einfacher und in sich abgeschlossener ist, als in der schließlichen Darstellung auf dem Fresko; dasselbe gilt vom Gewande, das im Fresko namentlich um die Schultern herum ziemlich willkürlich gelegt ist.

Auf dem Karton ist wohl noch eine Vorzeichnung des nackten linken Beines erkennbar, es hat aber seine dem Leben entsprechenden Formen eingebüßt; das übermäßig gebogene Handgelenk der Linken, welche das Buch hält, ist ohne Feinheit und Kraft, gerade im Vergleich mit der Rechten der Federzeichnung, welche in derselben Weise ein Buch hält. Das Handgelenk wurde im Fresko zwei Mal gemalt und wurde schließlich einer wesentlichen Änderung unterworfen, wie noch deutlich sichtbar ist.

Die Verkürzung von Aristoteles nach vorne ausgestrecktem rechten Arm ist weder auf dem Karton noch im Gemälde ein Meisterwerk.

Außerordentlich groß ist die Zahl der Füllfiguren, die als solche im Karton mehr noch hervortreten, als im Wandgemälde. Ohne inneren Zusammenhang mit anderen Figuren sind z. B. zwei Männer nachträglich hinzugefügt, welche schon in ihrer zeichnerischen Ausführung hinter den besseren Figuren des Kartons zurückstehen.

Die eine nennt man „Euklides", sie steht zwischen „Sokrates" und dem Jüngling im hellen Rock, der sich der

Mittelgruppe zuwendet; beide kehren ihr den Rücken zu und klemmen sie ein, ihre Hände und Füße sind unsichtbar; die Haltung und der Gesichtsausdruck sind gedrückt und hälflos, man glaubt eine verkümmerte Wiederholung des „Arkesilaos" vor sich zu sehen.

Die andere wird „Francesco Maria della Rovere" genannt; die Gesichtszüge sind mit scharfen Linien umrissen, wie die des „Eurylochos", wodurch der Ausdruck ein starrer wird; das Haar ist hart, die Hand ist ohne Leben, selbst unrichtig; gar zu gewaltsam ist die Einreihung dieser Figur in die übrigen, so, daß der allein sichtbare Fuß des Standbeines nur als Spitze und Hacke zu beiden Seiten der Schrifttafel zum Vorschein kommt.

Immerhin sind diese beiden Gestalten von besserer Wirkung als sämtliche Figuren in den oberen Ecken des Kartons.

An der gespenstischen Undeutlichkeit des „Äschines", des „Galen" und des „Eurylochos" sowie der beiden Figuren oben, links, welche „Diagoras" und „Gorgias", auch wohl „Chrysippos" genannt werden, leiden ferner alle Figuren um den Säulenfuß herum, wenn sie auch zum Teil eine sorgfältig gearbeitete Umrißlinie haben.

Dazu kommt, daß die schwach ausgeführten Figuren zum Teil unverständliche Bruchstücke des menschlichen Körpers sind und Bewegungen ausführen, welche eine Erklärung fordern, für die aber keine Erklärung gegeben werden kann.

Die Formen des Künstlers haben doch eine doppelte Voraussetzung; zuerst ist ein Gedanke vorhanden, dann wird eine dem Gedanken entsprechende sichtbare Form gesucht; das ist wenigstens die Art Raffaels und seiner berühmten Zeitgenossen, wie aller bedeutenden Künstler vor und nach ihm. Eine Ausnahme machen nur die modernen Wirklichkeitsmaler, wenn sie auf die Verwirklichung eines Gedankens verzichten.

Aber selbst die Wirklichkeitsmaler haben sich bis jetzt noch nicht entschlossen, ihre Landschaften mit Figurenausschnitten auszustatten, welche ohne Beziehung zu ihrer Umgebung sind. Wenn der mit Vorliebe verwendete stumpfsinnige Bauer beide Hände in die Hosentaschen steckt und seine Schweine im Schweinekofen anstarrt, ist er nicht geeignet, den Gedankenflug auf das Ewige und Unvergängliche zu richten, aber er paßt in seine Umgebung und ist auf Ausschreitungen der modernen Landschaftsmalerei ganz an seinem Platze.

Es muß ein Zusammenhang zwischen der Figur und ihrer Umgebung vorhanden sein, weshalb der künstlerische Genuß schon beeinträchtigt wird, wenn eine wohlgebildete Einzelgestalt den Eindruck des Lückenbüßers macht, obwohl man nicht all zu scharf zu urteilen pflegt, wenn die Einreihung solcher Figuren eine Ausnahme bleibt. Die Absicht, Raffael als den Nachbeter Donatellos schildern zu können, hat nur die weitere Folge gehabt, daß man behauptet, Raffael habe ganz sinnlose Bewegungen und Stellungen, die er den paduaner Reliefs entnahm, für seine „Schule von Athen" verwendet.

Als Gegenstück zum „Eurylochos" sieht man auf dem Fresko oben, zu äußerst links, einen Kopf, der mit einer Art phrygischer Mütze bedeckt ist; an dieser Mütze liegt eine ausgestreckte rechte Hand und ein Stück vom dazu gehörigen Unterarm, vom übrigen Körper ist nichts sichtbar; die Handbewegung ist vollständig unverständlich.

In einem Augenblicke besonderer Erleuchtung hat die gelehrte Forschung erkannt, daß Raffael in diesem spärlichen Bruchstück eines Menschen „Kritias" habe darstellen wollen.

Diese auf dem Fresko in keiner Weise künstlerisch oder sonstwie begründete Hand an der Mütze ist dem Relief Donatellos mit dem Eselswunder nachgebildet. Donatello freilich bildet eine ganze Figur — obendrein eine Frau — welche in etwas

gezwungener aber immerhin verständlicher Weise ihr Erstaunen über den knieenden Esel ausdrückt.

Man würde Bedenken haben, einen Zusammenhang zwischen den Figuren des Reliefs und des Kartons anzunehmen, wenn nicht „Äschines" gleichfalls mit seinem ausgestreckten rechten Arm demselben Relief entnommen wäre; gleichfalls „Gorgias" mit seiner nichtssagenden Handbewegung; letzterer ist einer Figur des Reliefs verwandt, welche in recht gezwungener Weise zwischen die Figuren vor und hinter ihm eingeschoben wurde, deren Handbewegung aber verständlich ist. Vom Nachahmer wurde die Handstellung geändert, und ein Sinn kann nicht in sie hineingelegt werden.

Nach Trendelenburg sagt „Äschines" dem Mann mit der Hand an der Mütze, den zu erklären so wenig eine Möglichkeit gegeben ist, wie für den „Gorgias" oder den „Eurylochos": „Bleibt nur weg mit Euren toten Büchern, hier ist andere Weisheit!" — Als ob Plato und Aristoteles nicht auch Bücher in den Händen hätten!

„Bleibt nur weg mit Euren toten Büchern," möchte man aber allen denen zurufen, welche auf vollständiger Verkennung künstlerischer Eigenart gegründete Ansichten entwickeln, ohne von den Werken, welche den Künstlern zugeschrieben werden, sagen zu können, ob sie echt sind, oder nicht.

Auch aus der umfassendsten Kenntnis der Raffaellitteratur und aller anderen Litteraturen ist der „Galen" von der „Schule von Athen" nicht zu erklären. Man macht also eine Entdeckung, man veröffentlicht sie; ob das Andenken an einen großen Meister verunglimpft wird, ist gleichgültig; man ist nur Wissenschaft und Raffael ist ein überschätzter Künstler.

Selbst aus der Kenntnis der Gemälde und der Handzeichnungen ist eine solche Entdeckung schwerlich nach ihrem wirklichen Werte zu würdigen. Handzeichnungen und Ge-

mälde, von denen die einen in Florenz, die anderen in Wien sind, können ebensowenig genau verglichen werden, wie solche, die sich in verschiedenen Sammlungen am selben Orte befinden.

Einen Einblick in die Eigenart eines unbekannten Künstlers gewinnt man nur durch fortgesetzte Untersuchungen über echt und unecht vor den gesammelten Vervielfältigungen seiner Werke.

Wer die Handzeichnungen Raffaels mit einiger Geduld auf ihre Echtheit geprüft hat, wird ohne Weiteres behaupten, daß Raffael nicht der Urheber dieses Teils der „Schule von Athen" sein könne, wenn der „Galen" nach einem Relief Donatellos wörtlich wiederholt ist.

Die Bestätigung für diese Ansicht liegt zunächst in der Verschiedenheit der zeichnerischen Ausführung und dem Ausdruck der Köpfe, welche bei den verschiedenen Figurengruppen des Kartons nachweisbar ist, und welche den „Galen" als geringere Arbeit kenntlich macht; sie liegt ferner in den unverständlichen und nichtssagenden Gebärden des „Kritias", des „Diagoras", des „Eurylochos".

Die Bestätigung liegt sodann in den Entwürfen für den „Anaxagoras" von der Hand eines Schülers wie in den Händen der beiden Treppenfiguren.

Die selbständige Arbeit der Schüler am Karton wird aber auch noch durch andere, bisher übersehene Umstände bestätigt.

Man betrachte die ausdrucksvollen Gestalten des „Arkesilaos", des „Zoroaster", und des „Ptolomäus", Figuren von der rechten Hälfte des Kartons und des Freskos.

Zweifellos war die Absicht vorhanden, den letztgenannten drei Figuren auf der linken Hälfte ein Gegenüber zu geben. Denn wenn man vom Karton den Diogenes fortdenkt, der nachträglich hinzugefügt wurde, ist das Bemühen erkennbar,

ein gewisses Gleichmaß zwischen den Gruppen rechts und links herstellen zu wollen.

Nun waren aber links besondere Schwierigkeiten vorhanden, wenn die Grundlinie des Freskos so tief gelegt wurde, wie sie gezogen ist. Links schneidet eine Thür in das Wandgemälde ein und erschwert eine gleichmäßige Anordnung der Figuren erheblich.

Daß es menschlich bei der Herstellung dieses berühmten Kunstwerkes hergegangen ist, kann man daran erkennen, daß für den Karton die Thüröffnung ohne den einfassenden Thürpfosten gemessen ist. Dadurch wird der neben der Thür hockende „Archytas" auf dem Gemälde derart im Raume beengt, daß ein Teil seines Körpers geopfert werden mußte; auf dem Karton hockt er in genauester Raumverwertung so, daß seine ganze Figur Platz hat.

Niemand wird behaupten wollen, daß der operative Eingriff in die Figur des Archytas als künstlerische Lösung einer Schwierigkeit bezeichnet werden kann, welche nur durch Nachlässigkeit entstanden ist.

Vielmehr wird man unter solchen Umständen wohl die Frage wagen dürfen, welche Bewandtnis es mit dem Säulenfuß habe, der ohne Gegenstück auf der rechten Seite des Freskos ist, der durch die übrige Architektur nicht erklärt werden kann, weil er ein im Bau begriffenes Gebäude voraussetzt und dessen untere Hälfte abgeschnitten ist, der also in allen diesen Punkten das Gegenteil von einer künstlerischen Verwendung einzelner Bauglieder genannt werden muß.

Es giebt gar keine andere Antwort auf alle Fragen, welche sich aus der Untersuchung des Kartons und der Handzeichnungen ergeben, als daß Raffael an der abschließenden Vollendung der „Schule von Athen" schon im Entwurf verhindert wurde.

Seit Vasari wird über die Veränderung in Raffaels

Malweise verhandelt, welche nach der Vollendung der „Disputa" eingetreten sei, Alle stimmen darin überein, daß Raffael seit dieser Zeit mehr auf eine malerische Wirkung hingearbeitet habe.

Für Vasari war Michelangelo der Führende; er stellt die Sache demnach so dar, als habe Raffael seine Malweise geändert, um es Michelangelo gleich thun zu können und zwar dadurch, daß er demselben nachahmte; Raffael sei von Bramante heimlich in die sixtinische Kapelle geführt und sei dadurch veranlaßt worden, einen neuen Stil in der Farbenbehandlung anzunehmen, eine Verdächtigung, für die Vasari verantwortlich bleibt; wahrscheinlich oder gar notwendig ist eine solche Annahme nicht.

Für Rumohr war Raffael der bevorzugte Künstler, er wies nach, daß Raffael die neue Malweise vor Michelangelo erfunden habe, daß sie schon im Fresko von San Severo erkennbar sei.

Das ist ein Irrtum. Wichtiger und zugleich richtig ist die Bemerkung desselben Schriftstellers, daß Raffael in der „Disputa" „jene antike Gemessenheit (das Gleichgewicht in der Linienführung und in der Anordnung der Figuren) zum letzten Male über jede andere Berücksichtigung vorwalten ließ".

Michelangelos Deckengemälde waren (ohne die Gewölbekappen und die Seitenflächen) im Herbst 1510 soweit vollendet, daß sie gezeigt werden konnten; sie wurden vom ungeduldigen Papste wie von ganz Rom bewundert. Die Stanza della Segnatura wurde 1511 fertig gestellt.

Ob sich aus diesen Jahreszahlen die Möglichkeit ableiten läßt, daß Raffael nach der Vollendung der „Disputa" durch Michelangelos Malereien veranlaßt sei, für die „Schule" die Malweise zu ändern, bleibt eine ungewisse Sache, und es ist eine undankbare Aufgabe, nach bestimmten Zeitan-

gaben zu suchen, für welche es keine unumstößlichen Anhaltspunkte giebt.

So viel kann festgestellt werden, daß in der Farbengebung nach Vollendung der „Disputa" eine Aenderung eintrat; daß Raffael am Karton der „Schule" eigenhändig gearbeitet habe, und daß einzelne Entwürfe von seiner Hand vorhanden sind. Aber vollendet hat Raffael den Karton nicht; aus der Verwendung schwächlicher Wiederholungen nach Reliefs von Donatello ist zu schließen, daß der Meister seinem Werke vollständig entfremdet wurde; seine persönliche Anwesenheit bei Vollendung des Kartons ist ebenso ausgeschlossen, wie seine persönliche Anwesenheit in dem Zeitpunkt, als mit der Ausführung des Freskos begonnen wurde.

Also haben die Schüler mit der malerischen Herstellung des Freskos angefangen. Für sie lag die Versuchung nahe, bei der Selbständigkeit, die ihnen eingeräumt wurde, den höchsten Ansprüchen zu entsprechen, wenn sie etwas Neues boten und mit Michelangelo zu wetteifern suchten.

Ob von einer eigentlichen Nachahmung der Malweise Michelangelos überhaupt geredet werden kann? Doch wohl mehr von einer Annahme von malerischen Grundsätzen, die man kennen konnte, ohne die sixtinische Decke gesehen zu haben; selbstverständlich waren dieselben die tägliche Unterhaltung in der Künstlergesellschaft, welche im Vatikan arbeitete.

Eine mehr malerische Behandlung der Farbe konnte aber auch von anderer Seite angeregt sein; vor 1510 war Sebastian del Piombo nach Rom gekommen und stand anfänglich dem Freundeskreise Raffaels nahe.

Die Hauptsache bleibt immer, daß es die Schüler waren, welche ein verändertes Malverfahren einschlugen, von dem der Meister selbst ganz unberührt blieb, wenn man von der „Galathea" Schlüsse ableiten darf.

Der rußige Ton, den die späteren Staffeleigemälde

Raffaels allerdings annehmen, beeinflußt die farbige Wirkung weniger und anders, als sich aus dem Vergleiche von „Disputa" und „Schule" ergiebt.

Unaufgeklärt bleibt nur, was Raffael so vollständig von den Schülern abzog, daß die Verwendung von Figuren Donatellos möglich wurde. Erkrankte der Meister? Liegt ein Hinweis in den Sonetten, welche auf den Entwürfen für die „Disputa" Raffaels Handschrift bezeugen? Wurde er so früh schon von anderweitigen Arbeiten in Anspruch genommen? Man weiß es nicht und hat sich mit den durch Karton und Handzeichnungen gegebenen Thatsachen abzufinden.

Die Figuren, welche den Säulenfuß des Kartons umgeben, sind in den Köpfen und in der linken Hand des „Demokrit" wohl fester umrissen, als die Schlußgruppen rechts und links; am linken Unterarm des „Demokrit" scheint die Umrißlinie die Bedeutung einer bessernden Überarbeitung zu haben; aber der „Demokrit" ist doch nur eine Abwandlung der im „Sektirer" der „Disputa" gegebenen Gruppenbildung; von Raffael durfte man hier etwas Neues erwarten.

Kaum wagt man es auszusprechen, aber gesagt werden muß es doch. Die vier Schülerköpfe um Archimedes, welche vier verschiedene Zustände des geistigen Erfassens darstellen, sind weltberühmt und Overbeck hat sie auf seinem frankfurter Karton fast wörtlich wiederholt. Aber klingt es wahrscheinlich, daß Raffael einen Gedanken Leonardos, den er schon auf der „Disputa" in seine Formen umgewandelt hatte, auf der „Schule" noch einmal in erweiterter und vergröberter Form verwertete? Daß der Greisenkopf, den man für ein Bildnis Bramantes hält, für den „Archimedes" wiederholt wurde, nachdem er auf der „Disputa" den „Sektirer" vorgestellt hatte?

In den Schlußgruppen rechts und links gar verschwindet jede künstlerische Sicherheit, Bruchstücke menschlicher Körper in gesuchter und unverständlicher Anordnung beanspruchen

den Wert eines Kunstwerkes in großem Stile und hier gerade sind die unveränderten Anleihen bei den paduaner Reliefs gemacht, welche für den ausführenden Künstler ein Armutszeugnis bedeuten.

Derartige Anleihen konnte nur ein untergeordneter Gehülfe machen, der in den Fähigkeiten mit dem Verfasser der florentiner Federzeichnung nach dem Relief auf einer Stufe steht.

Ein so mangelhaft ausgerüsteter Handwerksmann konnte im Vatikan nur eine bescheidene Stellung beanspruchen; als wandernder Zunftbruder mag er das Ergebnis seiner Reisestudien einem leichtsinnigen und erfindungsarmen Schüler Raffaels mitgeteilt haben: der Meister hat von diesem Verrat an seiner Kunst sicherlich niemals etwas erfahren, für den nicht einmal die Jugend Giulio Romanos (geboren 1492) als Entschuldigung gelten könnte.

Wenn bei der Ausführung der Gruppe um den Säulenfuß noch einige Sorgfalt aufgewendet wurde, der Hintergrund rechts und links bezeugt die Abwesenheit Raffaels, die Ratlosigkeit seiner Schüler.

Nicht die schöne, auf Wolken schwebende, weibliche Figur der Sepiazeichnung in Windsor für die „Disputa" ist nach Donatellos Relief gemacht, sondern der „Eurylochos" der „Schule"; die ganze Schlußgruppe oben, rechts, ist wörtlich abgeschrieben.

Es macht einen höchst entmutigenden Eindruck, wenn man liest, wie viele gelehrte Herren sich den Kopf darüber zerbrochen haben, um Raffaels und seiner gelehrten Freunde tiefe Gedanken und Absichten zu ergründen. Springer nennt: Vasari, Passavant, Platner, Trendelenburg, Battori, Montagnani, Lloyd und Scherer, die sich alle bemüht haben, jede einzelne Figur der „Schule" mit Namen nennen zu können.

Welche Fülle des Wissens im Dienste der Kunst — aber auf Kosten der Kunst, die leer dabei ausgegangen ist, von

der sogar die Aufmerksamkeit abgezogen wird. Muß man nicht zweifelhaft werden, ob der Ruhm großer Künstler nicht eine gemachte Sache, eine Einbildung sei?

Aber was hat es mit der vielgerühmten Kunst dann noch auf sich, wenn das eine zweifelhafte Sache ist? Die hochgepriesene Kunst, für die sich der Staat doch verpflichtet fühlt, amtlich einzutreten und für die selbst unter der Herrschaft des nüchternen Verstandes jede Zeitung, die etwas auf sich hält, regelmäßige Berichte bringt!

Aus den Lebenserscheinungen unserer Zeit ist wirklich kein Urteil darüber zu gewinnen, ob Kunst etwas Wahres und Wertvolles sei, oder ein Spuk, dem Narren nachlaufen; ob sie etwas Gutes sei oder ein Mittel, mit welchem Betrüger den Dummen das Geld aus der Tasche locken.

Ob sie für das Leben des Staates und der Einzelnen eine Lebensbedingung für Frieden und Glück ist oder ob sie die Bestimmung hat, das Spielzeug müßiger Menschen zu sein, welche morgens in die Galerien laufen, um mit Appetit frühstücken zu können, die abends ihre Kunstschätze elektrisch beleuchten, um behaglich zu verdauen, wenn sie nicht in der Erregung des Kunsthandels ein Gegenmittel gegen die Langeweile suchen.

Darf man es noch glauben, daß die großen Künstler leuchtende Gestirne sind, welche den Ruhm aller untergegangenen Kulturvölker verkünden, deren Name unsterblich ist, weil sie mit schöpferischer Gestaltungskraft für ihre eigene und die Überzeugung ihres Volkes eingetreten sind, weil sie der Idee sinnlich wahrnehmbare Formen von unvergänglichem Werte gegeben haben?

Ist es wirklich wahr, daß große Künstler Menschen sind, deren Werke noch staunende Bewunderung verdienen, wenn der Name des Künstlers verschollen ist? Wenn nur noch Trümmer aus längst vergangenen Zeiten an die unumstöß-

lichen, alle Zeit bewährten Gesetze erinnern, nach denen aus den wildesten Kämpfen, aus der schonungslosesten Vernichtung ringender Menschen eine blühende Kunst die herrlichste Frucht siegender, körperlicher Kraft ist?

So ist es gewesen, so lange es eine Geschichte giebt. Wenn die Helden der deutschen Vorgeschichte zum Schutze der Unschuld Riesen und Drachen bestanden hatten, kehrten sie nach langer Not und blutigen Kämpfen heim und hielten Hof, Gerechtigkeit übend und die Kunst des Gesanges pflegend. Griechenland war bereit, seine staatliche Unabhängigkeit in Kunstwerken vornehmster Art zu feiern. Nur für das deutsche Volk von heute, das vor fünfundzwanzig Jahren unvergleichliche Siege erfochten hat, bleibt deutsche Kunst noch immer etwas, was nicht ist.

Gebaut wird genug, gemalt wird aller Orten, Bildwerke entstehen ohne Zahl, aber eine deutsche Kunst sucht man vergebens.

Den kunstbegabten Deutschen ist eine Kulturbewegung versagt, welche der staatlichen Machtstellung des deutschen Volkes erst ihre Weihe, ihre Berechtigung, ihre geschichtliche Bedeutung verleiht.

Das siegreiche Volk hat Muße genug gehabt, um sich nach den Wirren des Krieges auf sich selbst besinnen zu können; es fordert Kunst, es giebt große Summen dafür aus und erhält als Gegengabe mangelhafte, oft ganz wertlose Formen, die kulturgeschichtlich ohne jede Bedeutung sind, weil sie mit den Wünschen und den Ansichten des Volkes keinen Zusammenhang haben noch von der Tüchtigkeit desselben eine Darstellung zu geben vermögen. Sie verfehlen deshalb ihr vornehmstes Ziel: von dem geistigen Leben im siegreichen Volke der Nachwelt ein wahres und schönes Bild zu überliefern.

Wie viel opferwilliger würde das deutsche Volk sein,

wenn der Künstler auf das Empfinden des Volkes einzuwirken verstände, wenn er das Volk durch die Wahrheit seiner Idee, durch die Schönheit seiner Form mit sich fortrisse.

Der Künstler aber kann die Volksseele nicht fassen und nicht verstehen lernen, wenn dem Volke nicht nur die einheitliche Religionsform fehlt, wenn selbst das deutsche Einigungswerk nur ein äußerliches Band ist, wenn der Wille, die Wünsche, die wahre Empfindung des Volkes zu keiner machtvollen, siegesgewissen Entfaltung kommen. Statt dessen führen die alten, unversöhnlichen Feinde Bismarcks noch immer das große Wort im Reichstage zum Kampfe Aller gegen Alle und neue, unversöhnliche Gegner des ersten Kanzlers füllen die Reihen. Aber das deutsche Volk ist als politische Macht bedeutungslos, weil jedes einheitliche Ziel fehlt, und deshalb hat es dahin kommen müssen, daß das Zentrum im Reichstage Trumpf geworden ist.

Es mag sehr wünschenswert gewesen sein, daß das bürgerliche Gesetzbuch zustande kam. Aber auch eine gute Gabe ist ein Danaergeschenk, wenn sie zu teuer bezahlt wird; der Bund zwischen dem deutschen Bürgertum und den Jesuiten, der notwendig war, um das Gesetzbuch durchdrücken zu können, war innerlich unwahr und deshalb unheildrohend.

Dies Bündnis warf seine dunklen Schatten voraus, als ein übermütiger, ausländischer Reporter im Reichstage in Schutz genommen wurde, um einen deutschen Postbeamten ins Unrecht setzen zu können, der im Dienst geschlagen war. Wenn das ein hoffähiger Deutscher in England gethan hätte, müßte der deutsche Botschafter in London auf den Knieen rutschen und zu Nasenstübern ein freundliches Gesicht machen. Aber im deutschen Reichstage hat keine der großen Parteien, nicht eine einzige, ihre Stimme erhoben, um gegen fremdländische Anmaßung Widerspruch zu erheben; das Volk erfährt nichts darüber, weshalb das Stillschweigen vorteilhaft

war; es muß sein gekränktes Ehrgefühl unterdrücken, Vaterlandsgefühl und Volkswohl haben keine Rechte, wenn die Partei nicht will. In keiner Volksvertretung der Erde wäre das möglich, außer in der deutschen. Das bürgerliche Gesetzbuch ist angenommen. Seine Verfasser hatten eine Bestimmung für notwendig erachtet, welche letztwillige Verfügungen zu Gunsten der Kirche der amtlichen Bestätigung unterwerfen sollte. Diese Bestimmung war von außerordentlicher Wichtigkeit, denn sie bedeutete das Wiedererwachen des protestantischen Bewußtseins im deutschen Staatsleben.

Aber der wichtige Gesetzentwurf ist garnicht zur Verhandlung im Reichstag zugelassen; das Zentrum ist Trumpf; der Gesetzentwurf ist schon in der Vorberatung auf die Seite geschafft. Der Widerspruch gegen die Zivilehe ist aufgegeben, die letztwilligen Bestimmungen sind für die Kirche gerettet.

Dadurch ist dem bürgerlichen Gesetzbuche, das bestimmt war das fünfundzwanzigjährige Bestehen des neuen Reiches zu feiern, der Stempel römischer Staatskunst aufgedrückt.

Römische Politik ist entscheidend in den Beratungen über deutsches Volkswohl; dann kann sich allerdings kein Gebild einer volkstümlichen, deutschen Kunst gestalten, dann kann trotz hoher künstlerischer Veranlagung dem Deutschen keine deutsche Kunst erblühen.

Wenn man nur nicht immer wiederholen wollte, daß Deutschland zu arm sei, um sich den Luxus einer deutschen Kunst gönnen zu können. Die Mittel, welche seit fünfundzwanzig Jahren für Kunstdenkmäler aufgewendet sind, berechtigen zu den höchsten Ansprüchen an den künstlerischen Wert der Leistungen, und ohne alle Mühe würden noch größere Summen aufgebracht werden, wenn nur ein einziges Mal ein Kunstwerk entstanden wäre, das den Widerspruch verstummen machte, das dem kunstverständigen Auslande ein Wort der Anerkennung abnötigte. Für Geld ist keine volkstümliche Kunst käuflich; sie hat nur

die gesammelte, gesunde Kraft eines hochstrebenden Volkes zur Voraussetzung, das nie mittellos ist, wenn es sich durch seine Tüchtigkeit Bahn gebrochen hat und beim Einsatz seiner ganzen Leistungsfähigkeit siegreich im Kampf gewesen ist.

Franzosen und Engländer haben viel mehr Geld als die Deutschen, aber eine volkstümliche Kunst haben sie doch nicht, weil Geld und Gelderwerb die höchsten, ausschlaggebenden Mächte bei beiden geworden sind. Beide Völker sind deshalb im Verfall begriffen, aber immer noch bethätigen sie das dem Menschen angeborene Verlangen nach edlen Kunstformen; selbst das engherzige England hat große Summen zur Verfügung, um in den Besitz von wertvollen Kunstwerken vergangener Zeiten zu gelangen.

Das hat seine kulturgeschichtliche Bedeutung, auch wenn es aus keinem anderen Grunde geschähe, als in richtiger Würdigung des Geldwertes künstlerisch hochstehender Werke.

Im führenden Kulturstaat ist dagegen keine Anerkennung dafür zu erwarten, wenn er in den Besitz von Kunstwerken vornehmster Art gelangt, also solchen, welche in vergangenen Zeiten aus einer volkstümlichen Kunstblüte hervorgingen, und welche dadurch geeignet sind, der Gegenwart einen Ersatz dafür zu bieten, daß der lebende Künstler nichts schafft, was dem Empfinden des Volkes zu entsprechen vermöchte.

In Deutschland hat keine öffentliche Sammlung von Kunstwerken bedeutendere und erfolgreichere Anstrengungen gemacht, als die berliner Galerie, und in Berlin selbst hat sich die gelehrte Kunstforschung bereit finden lassen, dem scheelen Neide zum Worte zu verhelfen. Unter dem Scheine wissenschaftlicher Überlegenheit hat sie die großartigsten Erwerbungen als etwas Minderwertiges dargestellt und hat eine der best geordneten und lehrreichsten Galerien Deutschlands vor der ganzen gebildeten Welt Europas als Jahrmarktsbude geschildert.

Man kann eben bei Kunstfragen in Deutschland Alles wagen, wenn man in amtlicher Stellung das Recht des Stärkeren ausübt. Der scheele Neid, der noch niemals etwas gekonnt hat, ist mit dem höchsten Orden ausgezeichnet, der in Deutschland für Kunst und Wissenschaft verliehen werden kann.

Neuerdings hat die berliner Galerie ein kostbares Werk von Rembrandt erworben, auf dessen Besitz alle anderen europäischen Staaten eifersüchtig sind, in denen noch Selbstbewußtsein vorhanden ist; aber in der Reichshauptstadt erheben sich die krächzenden Stimmen der Übelwollenden.

Der eine ruft „Fälschung", der andere ruft „Geldverschwendung" und das hochgebildete deutsche Volk, Gelehrte und Volksvertrer, vornehm und gering, alles was Zeitungen liest, steht mit offenem Munde um den Unglücksfall herum.

Keiner weiß, wer recht hat; in der Millionenstadt Berlin giebt es kaum zehn Menschen, die ein glaubwürdiges Urteil darüber abgeben können, ob der neue Rembrandt, der fünfmal hunderttausend Mark gekostet haben soll, echt ist oder nicht.

Weil Kunst nicht nur in Deutschland, sondern überall in Europa den Wert einer Kulturmacht verloren hat, ist Kunst ganz zum Geschäft herabgesunken; sie ist sogar noch weniger, sie ist ein unsicheres und gewagtes Geschäft geworden, eine Lotterie; nur Glückskinder haben Vorrechte, sie können das große Loos gewinnen, aber die Mehrzahl muß sich mit Nieten begnügen.

Das ist gerade das Gegenteil von dem, wie es sein sollte, und wie es sein könnte; Alle haben das Recht und die Befähigung, sich des Kunstwerkes zu freuen und die Unglücklichen haben das Vorrecht, sich durch die Freude am Kunstwerk wieder aufzurichten.

Ob der berliner Rembrandt echt ist oder nicht, das kümmert sehr wenige, aber man wittert das Aufsehen Erregende, und deshalb ist es bekannt geworden, daß ein neuer Rembrandt da ist, und daß er nicht echt sein soll.

Die unausbleibliche Folge der allgemein verbreiteten Urteilslosigkeit kann keine andere sein, als daß alle wichtigeren Aufträge für Kunst, die etwas einbringen, denen zufallen, welche sich auf das Geschäft verstehen, denen aber die kulturgeschichtliche Aufgabe des Künstlers, Volkserziehung, die Idee des Vollkommenen, sowie jede andere Idee zum Lachen ist.

So ist es um die Kunst im führenden Kulturstaat bestellt, und die gelehrte Kunstforschung liefert den Nachweis, daß Raffael, von dessen schöpferischer Kraft unzählige Künstler seit vierhundert Jahren gelebt haben, an dessen Werken sich Millionen Menschen gefreut haben und immer noch freuen, nur ein armseliger Abschreiber gewesen sei.

Die Eckgruppen oben, rechts und links auf dem hochberühmten vatikanischen Wandgemälde „Die Schule von Athen" sind aber wirklich nach einem unter Donatellos Einfluß entstandenen Relief wörtlich abgeschrieben, und das hat die gelehrte Kunstforschung richtig herausgefunden.

Diogenes dagegen ist nachträglich nach einer Handzeichnung des Meisters in den Karton eingetragen, weniger bestimmt in der Wirkung als seiner Umgebung, aber im Ausdruck und in der Ausführung den besseren Figuren nahezu gleichwertig.

Diogenes forderte ein Gegenstück, das nicht mehr in den Karton hineingekommen ist; im Fresko lagert „Heraklit" an einem Steinquader, dessen äußerste Kante ungefähr mit der senkrechten Mittellinie des Gemäldes zusammenfällt, der aber an dieser Stelle ganz willkürlich ist. Der Quader ist so

wenig ein notwendig mit der ganzen Anordnung zusammengehöriger Teil des Freskos, wie der Säulenfuß, dessen oberes Ende, wie Mahomeds Sarg, frei in der Luft schwebt.

Der niedrige Stein, auf welchen „Anaxagoras" seinen Fuß setzt und über dessen tiefere Bedeutung für die Selbständigkeit der verschiedenen Philosophenschulen tiefsinnige Betrachtungen angestellt sind — als ob Plato und Aristoteles dann nicht auf ganz besonderen Quadern stehen müßten — ist nach dem Karton und der Silberstiftzeichnung in der Albertina eine mißverstandene Treppenstufe.

Zwischen Archytas und dem beturbanten Manne, welche zu den gut ausgeführten Figuren des Kartons gehören und der Gruppe um die durchschnittene Säulenbasis herum, weniger guten Figuren des Kartons, ist jener Frauenkopf und über demselben der Kinderkopf angebracht, welche noch eine besondere Betrachtung fordern.

Denn diese bedeutungslosen Formen, Lückenbüßer, wenn es jemals welche gegeben hat, sind als Federigo, Prinz von Urbino und Aspasia, die Freundin des Perikles, in die Lebensgeschichte Raffaels und seiner Werke aufgenommen worden.

Über diese Aspasia, welche übrigens auch als Theano und gar als Archytas aufgefaßt wird, sagt Herr Professor Laurenz Müllner in seinen litteratur- und kunstgeschichtlichen Studien (Wien und Leipzig 1895) folgendes:

„Aus dem beliebten Zuge der Zeit zu anekdotischen, gelehrten Anspielungen läßt sich die zwischen Boethius und dem Orientalen knieende weibliche Gestalt verstehen, die mit ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger der Linken dem die Harmonientafel haltenden Jüngling das Stundenzeichen „zwei" zum Stelldichein giebt. Scherer hat erkundet, daß wir hier eine Anspielung auf eine von Boethius in seiner Schrift de musica erzählte Anekdote vor uns haben, mit

welcher in der Macht der Musik über die Leidenschaften an den ethischen Gehalt der pythagoräischen Lehre und die hohe sittliche Bedeutung des Weisen von Samos gemahnt werden will."

Sind das nicht goldene Äpfel in silberner Schale? Kann man gelehrter — scheinen?

Aber mag man das immerhin Gelehrsamkeit nennen, Wissenschaft, etwas wodurch die Kenntnis der Ursachen und der Dinge bereichert wird, ist das nicht, so redet die Buchgelehrsamkeit, welche das Kunstwerk zu kennen glaubt, wenn sie es aus der Vogelperspektive des Katheders mit dem Blicke gestreift hat.

Um der Geschmacklosigkeit willen, daß eine Frau, welche nicht mehr nach Lenzen, sondern welche nach Sommern zählt, einem halberwachsenen Knaben um zwei Uhr ein Stelldichein verspricht, müssen Raffael und Pythagoras zu einem gelehrten Kunstfeuerwerk aus der Versenkung auftauchen. Wenn das Feuerwerk vorbei ist, merkt man um so deutlicher, wie dunkel es ist.

„Die Wissenschaft darf keine leere Erkenntnisformel der Außen- und Innenwelt sein, sondern soll mit der Einsicht in das Seiende die Kraft stählen zum Vollbringen des Seinsollenden," sagt Herr Professor Laurenz Müllner im weiteren Verlauf seiner Untersuchungen über die „Schule von Athen".

Eine vortreffliche Maxime, die nur im Munde eines Kunstgelehrten verwunderlich klingt. Denn wenn die Kunstwissenschaft sich jemals zur Einsicht in das Seiende ihres Faches entschlossen hätte, würde Raffaels Eigenart kein Rätsel für sie sein.

Dann könnte die Kunstwissenschaft eine Machtstellung in Deutschland einnehmen; sie würde die moderne Kunst vom Jammer der Ideenlosigkeit erlösen, da sie dieselbe zum

Vollbringen des Seinsollenden anzuhalten vermöchte. Jetzt lacht der Künstler über die Kunstgelehrten, wenn er ihnen überhaupt Beachtung schenkt.

Dagegen wird die gelehrte Forschung recht behalten, wenn sie die beiden Figuren der „Schule von Athen" zwischen Ptolomäus und der gemalten Einfassung für die Bildnisse Perugino und Raffaels hält; Morellis Ansicht, der Nebenmann Raffaels sei Sodoma, ist nicht haltbar.

Die Gesichtszüge Peruginos sind im Cambio zu Perugia und auf der „Schlüsselverleihung" in der sixtinischen Kapelle sicher beglaubigt, nur ist der selbstbewußte, schlaue Geschäftsmann durch das Bild im vatikanischen Fresko zu einem blöde lächelnden Krämer geworden und dieselbe regressive Metamorphose zum Handwerksmäßigen, wenn nicht Bäurischen, hat sein Schüler durchgemacht, dessen Selbstbildnis in den Uffizien trotz vieler Schäden eines der geistvollsten und liebenswürdigsten Selbstbildnisse ist, die man sehen kann.

Sodomas Bild ist durch die Selbstbildnisse bei Don Macello in Rom und auf einem der Fresken in Montoliveto festgestellt.

Zum Bildnis Raffaels auf der „Schule von Athen" giebt es eine Ergänzung in der Männerfigur, welche auf einem Gemälde der Galerie von San Luca in Rom hinter dem die Madonna malenden heiligen Lukas steht.

Das ganze Werk ist eine Schülerarbeit, das heißt eines Schülers der Schüler Raffaels, wie es deren viele gegeben haben wird, aber keines Meisters. Das Madonnenbild ist überaus puppenhaft; der heilige Lukas sieht mit dem einen Auge auf die ihm erschienene Mutter Gottes, das andere schweift ins Unendliche.

Trotzdem scheint das Gemälde eine Huldigung für Raffael sein zu sollen; denn der Zuschauer des malenden

Heiligen und das Bildnis Raffaels auf dem Fresko stellen augenscheinlich dieselbe Persönlichkeit dar.

Die beiden Künstlerbildnisse der „Schule von Athen" bestätigen Alles, was der Karton des Freskos lehrt: daß Raffael verhindert wurde sein Werk persönlich zum Abschluß zu bringen. Daß er die malerische Ausführung den Schülern überließ, wird nicht allzu sehr befremden, wenn ganze Figurengruppen des Kartons und einzelne Figuren im Entwurf von Schülern herstammen.

Handzeichnungen für die vatikanischen Fresken.

Die Deckengemälde der Stanza della Segnatura.

Nr. 130.

Die Poesie.

Ganz von vorne gesehen sitzt eine weibliche Figur mit übereinander geschlagenen Füßen da; ihr geflügelter Oberkörper ist etwas nach rechts, der Kopf ist nach links gewendet, sodaß man das Gesicht im Zweidrittelprofil sieht. Der Oberkörper ist unbekleidet, die untere Hälfte des Körpers umhüllt ein Mantel.

Die linke Schulter ist nach rückwärts geschoben, der am Körper anliegende linke Arm umfaßt die von der linken Hand gehaltene Leier, der rechte Arm ist ausgestreckt und die Hand hält ein auf den Schenkel aufgestütztes Buch.

Schwarze, verwischte Kreide über einer Vorzeichnung in Silberstift, welche in hellen, vertieften Linien hervortritt, und welche die Linien des Körpers angiebt.

Windsor, Grosvenor company Nr. 3; Passavant 430; Springer I, 206.

Im Gemälde ist die ganze Figur bekleidet, die Kopfhaltung ist eine weniger geneigte, und die rechte Hand hält nicht das Buch, sondern sie liegt über das Buch hin.

Crowe und Cavalcaselle heben II, 17 die Ähnlichkeit mit dem Evakopfe des „Sündenfalles" hervor, der in der

Zeichnung deutlich, im Gemälde weniger bemerkbar ist. Doch besteht auch im Übereinstimmenden ein Unterschied. Raffael verwendet denselben Frauenkopf und trennt mit seinen, unmeßbaren Mitteln die Darstellung des lebenden, sinnlichen Menschen von einer Verherrlichung seiner geistigen Kräfte.

Nr. 151.

Die Astronomie.

Eine weibliche Figur steht hinter einer doppelten Kreislinie, welche den Sternenhimmel vorstellen soll; mit der Rechten stützt sie sich auf den Kreis, und ihre Füße sind am Mittelpunkte des Kreises angedeutet, den die Erde bildet; ihr Unterkörper ist im Übrigen vom Kreise verdeckt.

Der Oberkörper ragt über den Kreis hervor und beugt sich über denselben hin; der linke Arm ist nach vorwärts ausgestreckt, die linke Hand ist erhoben. Der Unterkörper ist durch seine Länge ohne Verhältnis zum Oberkörper.

Das Gesicht ist verkürzt von oben gesehen, der bekleidete Oberkörper und die Arme sind genauer ausgeführt.

Der ausgestreckte linke Arm mit dem verkürzten Vorderarm und der erhobenen Hand ist mit wesentlichen Verbesserungen und in größerem Maßstabe wiederholt.

Vertiefte Linien, vom Zirkel herrührend, mit welchem Kreise geschlagen sind, treten namentlich rechts hervor.

Federzeichnung über Silberstift, Rückseite einer Rötelzeichnung zum „Kindermord" Nr. 48.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant Nr. 205; Springer I, 209; Crowe und Cavalcaselle II, 14.

Nr. 152.

Der geflügelte Knabe zur Linken der Theologie.

Halb nach rechts gewandt, mit dem Gesicht im Profil nach links, steht ein geflügelter Knabe auf seinem linken Beine,

das erhobene rechte Bein nach links herüber werfend. Beide Hände halten eine Inschrifttafel, die Linke faßt aber nicht unter den Griff der Tafel (wie im Fresko), sondern sie faßt die Tafel unter dem Griff.

Schwarze Kreide.

Lille, Braun 96; Passavant 391; liller Katalog 692; Springer I, 205: „köstlich".

Nr. 153.

Der Adam des Sündenfalles.

In fünf verschiedenen Stellungen, ein Mal stehend, vier Mal sitzend, ist der Adam in einer Haltung dargestellt, welche der endgültigen Lösung mehr oder weniger entspricht.

Als sechste Figur sitzt links ein „Johannes der Täufer" als Jüngling, der ein Kreuz hält.

Federzeichnung über Kohle.

Louvre, Braun 267; Passavant 351.

Man hat diese Figur, wie sie im Deckenbilde schließlich gefaßt ist, mit dem gewaltigen Torso des Belvedere in Zusammenhang gebracht. Auf dieser Zeichnung entspricht keine Stellung der des Torso derartig, daß man an eine Anlehnung denken könnte. Wenn man annehmen darf, daß die aufrecht stehende Figur in der Mitte des Blattes als frühester dieser Entwürfe anzusehen ist, würde man hier doch wohl die Anlehnung am Stärksten empfinden müssen und hier gerade fehlt sie ganz.

In den Formen erinnern diese Entwürfe an jene fliehenden Krieger, von denen angenommen wurde, daß sie zu einer Zeit entstanden seien, als Raffael sich in Florenz in die Kunst Michelangelos hineinlebte (Nr. 136); zeichnerisch tritt hier zuerst die meisterhafte Freiheit einiger Entwürfe für die „Disputa" und für die „Schule von Athen" hervor.

Nr. 154.

Das Urteil Salomos.

Der Henker in zwei verschiedenen Stellungen und die rechts knieende, falsche Mutter als Federzeichnungen.

Die falsche Mutter ist genau dieser Zeichnung entsprechend in das Fresko gekommen, die Stellung des Henkers ist wiederholt geändert.

Die falsche Mutter ist ein Teil des ursprünglichen Entwurfes für die ganze Gruppe; soweit man diese verwischte, erste Anlage noch erkennen kann, steht vor ihr der Henker in Silberstift; er nimmt eine ähnliche Stellung ein, wie in der Federzeichnung, doch ist sein Kopf nach rückwärts und rechts gedreht, sodaß man das Gesicht im Profil sieht.

Über der knieenden Frau sind Kopf und Schultern Salomos noch gerade erkennbar; seine linke Schulter ist durch ein eingesetztes Stück Papier geteilt und sein übriger Körper, weiter abwärts, ist verdeckt.

Die Henkerfigur in Silberstift ist vielfach übergangen und geändert.

Die Figur des Henkers als Federzeichnung ist ganz von vorne gesehen; sie setzt den linken Fuß vor und streckt beide Arme in verschiedener Höhe nach vorne aus; die Hände fehlen; die Vorderarme sind nur umrissen; der Körper ist auf das Sorgfältigste durchgeführt.

Die obere Ecke des Blattes, rechts, ist ausgerissen und ist dann unterklebt; auf dem leicht gelb getönten Einsatz ist der Oberkörper des Henkers in veränderter Stellung mit der Feder wiederholt, seine Oberschenkel sind in Silberstift umrissen.

Federzeichnung über Silberstift. Rückseite der folgenden Nummer.

Albertina, Braun 138; Passavant 172; Springer I, 211; Crowe und Cavalcaselle II, 16.

Man pflegt das Blatt zu den Entwürfen für Marcantons Stich „Der Mord der unschuldigen Kindlein" zu rechnen, und wirklich hat die Figur des Henkers auf dem Stiche eine ganz ähnliche Stellung, wie der hier gezeichnete Henker.

So hat Passavant das Blatt beurteilt und so ist auch meine Auffassung im Nachtrage zu meinen Raffaelstudien gewesen.

Die Übereinstimmung mit dem Henker Marcantons ist jedoch keine vollständige; im Stiche senkt der Henker den linken Arm, um nach dem Beine eines der Kinder greifen zu können; in der Zeichnung hebt der Henker den linken Arm und namentlich die Hand, und dieser kleine Unterschied ist wichtig genug, um das Verhältnis der Henkerfiguren zu einander feststellen zu können.

Der Henker vom „Urteil Salomos" ist ursprünglich allein für dies Gemälde bestimmt gewesen, denn diese Figur wird nur verständlich, wenn sie das zu teilende Kind in der erhobenen Linken hält und bereit ist, auf ein vom Könige gegebenes Zeichen zuzuschlagen; die Kopfhaltung und der zur Seite (auf den König) gerichtete Blick bestätigen diese Auffassung.

Erst nachträglich ist diese Figur für den „Kindermord" verwertet.

Ob für die endgültige Fassung die Kolosse vom Quirinalplatze eine Anregung gegeben haben, muß dahin gestellt bleiben, für diese Entwürfe von der Hand Raffaels kommen sie offenbar nicht inbetracht.

Zu solchem Hülfsmittel könnte allenfalls der Schüler gegriffen haben, dem die Ausführung des Deckengemäldes übertragen wurde. Daß recht untergeordnete Mitarbeiter an der Decke der Stanza della Segnatura gearbeitet haben,

ergiebt sich nicht nur aus der Farbe und der Darstellung des Nackten beim „Urteil Salomos", mit noch größerer Bestimmtheit ist das aus den Figuren von „Apollo und Marsyas" zu schließen.

Zeichnerisch hat die vorliegende Federzeichnung mancherlei Ungewöhnliches: Die hohlen Augen des Henkers, die Umrißlinien des Kopfes, der noch außerdem von einem Wulst umgeben ist; die mit dem Fresko in jedem Faltenwurf genau übereinstimmende falsche Mutter, von deren Körper innerhalb des Gewandes nichts erkennbar ist.

Die genaue Übereinstimmung der letztgenannten Figur mit dem Fresko ist vielleicht daraus zu erklären, daß die Fähigkeiten der malenden Hand noch nicht erprobt waren, und daß deshalb eine ausgeführte Vorlage wünschenswert erschien.

Die Durchführung des Nackten ist in der Henkerfigur von meisterlicher Sicherheit; diese kurzen, gebogenen und ineinander greifenden Linien erinnern an die „Beweinung des Leichnams" im Louvre (Nr. 143), für die gleichzeitig gerade, sich kreuzende Striche zur Anwendung kommen.

Nr. 155.

Das Urteil Salomos. Der Henker allein.

Die Figur ist von der rechten Seite gesehen, aber so, daß der Unterkörper mehr nach rechts, der Kopf, mit fliegenden Haaren, mehr nach links gedreht ist. Das Gesicht steht im stark überschnittenen Profil; der rechte Arm hängt herab, er ist leicht nach rückwärts bewegt und führt das Schwert; der linke Arm ist kaum zu erkennen.

Silberstift, Rückseite der vorigen Nummer.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant unter 172 verwechselt eine der Rötelzeichnungen für den „Kindermord" mit der vorigen Nummer.

Die Disputa.

1 Nr. 156.

Erster Entwurf für die Kirchenväter und die sie umgebenden Personen. Zwanzig Figuren.

Auf einer ebenen Fläche, welche nach hinten durch ein niedriges Gitter abgeschlossen ist, sind zwei durch einen freien Zwischenraum getrennte Gruppen von Figuren gezeichnet. Den Mittelpunkt derselben bilden rechts und links je zwei sitzende Geistliche; nach der Mitte zu, links, Hieronymus, schreibend; rechts Ambrosius, der nach oben blickt und die Rechte beschattend über die Augen hält; seine Linke ruht über der Brust, über den Schenkeln liegt ein aufgeschlagenes Buch.

Im Vordergrunde, rechts, sitzt Augustinus; er sieht nach oben und hält mit der Linken ein Buch, die Rechte ist verwundert erhoben. Im Vordergrunde, links, sitzt Gregor, mit beiden Händen ein Buch haltend und nach oben blickend.

Die Kirchenväter sitzen auf Sesseln ohne Lehne, die beiden im Vordergrunde Befindlichen werden vom Rücken gesehen; ihr Gesicht steht im überschnittenen Profil. Neben Ambrosius liegt ein Kardinalshut, neben Augustinus und Hieronymus steht eine Bischofsmütze.

Die Kirchenväter in mönchischem Gewande sind von verschiedenen Figuren umgeben, die sehr gedrängt stehen, deren Anordnung deshalb nicht ganz klar ist. Man sieht mehr Kopfumrisse als Menschen. Ambrosius umstehen fünf Figuren und sechs Köpfe, welche mit dem Heiligen in Verbindung stehen und demselben in verschiedenen Stellungen ihre Aufmerksamkeit zuwenden.

Hinter Ambrosius bückt sich ein Mönch, um in das Buch des Heiligen sehen zu können; der bis zur Brust erhobene linke Arm des Mönches ist drei Mal über einander gezeichnet.

Nach der Mitte zu stehen zwei Mönche hinter Ambrosius, von denen einer, vortretend, nach dieser Seite die rechte Hälfte

abschließt. Derselbe trägt im herabhängenden Arme ein geschlossenes Buch und ist mit seinem Nebenmanne im Gespräch.

Hinter Hieronymus sieht man vier Figuren, von denen die erste, rechts, die Rechte sinnend an das Kinn legt. Die anderen drei stehen so, daß es ihnen nicht möglich ist, dem Heiligen ins Buch zu sehen, obwohl zwei von ihnen eine Haltung einnehmen, welche darauf hinzielt. In der ersten Anlage sind die Figuren der Umgebung gedacht, als wäre ihre höchste Aufmerksamkeit auf das von jedem Kirchenvater gehaltene Buch gerichtet.

Hinter Gregor sind drei Figuren im Gespräch, von denen die mittlere die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger bis zum Kopfe erhebt, nach oben weisend. Die dritte wendet sich zur mittleren hin, ohne mit Gregor unmittelbar in Beziehung zu stehen.

Hinter Hieronymus befinden sich vier Figuren; zunächst, nach links hin, ein zusammengekauerter Alter, dann ein Jüngling, der sich über den Alten hinbeugt; beide zeigen gespannte Aufmerksamkeit und sehen auf die schreibende Hand.

Zwischen den beiden und dem Heiligen, hinter letzterem, stehen noch zwei Figuren, von denen die eine sich bemüht, um die rechte Schulter des Heiligen herum in das Buch sehen zu können, die andere ist kaum noch sichtbar und wiederholt die Bewegung der vorigen in einigem Abstande. Eine Figur, welche, vortretend, nach der Mitte zu abschließen sollte, ist nur noch im Kopfumriß kenntlich.

Eine fast erloschene Silberstift- (oder Kohlen?) zeichnung, welche in entstellender Weise mit schwarzer Kreide von fremder Hand überarbeitet wurde.

Windsor, Grosvenor company Nr. 17; von Passavant nicht erwähnt.

Alle diese Figuren machen keineswegs den Eindruck der raffaelschen Eigenhändigkeit; der Kopf, der rechte Arm und

das rechte Bein des Hieronymus sind verfehlt, geradezu stümperhaft in der Ausführung; wohin man sieht, bemerkt man an allen Figuren, bald hier, bald da, dieselben Schwächen und zweifelt nicht, daß diese Zeichnung eine veränderte Nachbildung der folgenden Nummer von der Hand eines ungeschickten Schülers sei, im besten Falle die Wiederholung eines verschollenen eigenhändigen Blattes.

Wenn man dann aber festzustellen sucht, welche Verschiedenheiten diesen von dem folgenden Entwurfe unterscheiden, wird man die Bemerkung machen, daß einzelne fein beobachtete Formen und Körperwendungen durchaus auf eine eigenhändige Arbeit schließen lassen.

Solche Feinheiten liegen in den Köpfen der beiden zu äußerst rechts und links sitzenden Kirchenväter, im Körper des Augustinus, in den Armen und Beinen des Ambrosius; das linke Bein des Hieronymus ist in seinen nackten Formen innerhalb des Gewandes gut gezeichnet, wie die stehende Figur hinter Ambrosius nach der Mitte zu.

Ferner wird man im Ausdruck fast erloschener Köpfe einen geistigen Gehalt finden, wie ihn nur ein Meister mit hingehauchten Linien hervorzubringen vermag.

Aus diesen Gründen, auch wegen der fortschreitenden Klarheit in der Anordnung der Figuren auf dem folgenden Entwurf, hat man in diesem unansehnlichen Blatte ein Werk von kunstgeschichtlicher Bedeutung zu erkennen: den ersten Entwurf für die „Disputa" in Form einer fast erloschenen Vorzeichnung von der Hand Raffaels.

2 Nr. 157.

Zweiter Entwurf für die Kirchenväter und die sie umgebenden Personen in sechszehn Figuren.

Die Anordnung ist klarer, ist im Ganzen aber dieselbe geblieben, wie auf dem vorigen Entwurfe.

Sepiamalerei mit Weiß gehöht.

Herzog von Aumale, Braun 111; Passavant 356 hält das Blatt für eigenhändig und erwähnt eine Wiederholung in den Mappen des Louvre; Springer I, 219; Crowe und Cavalcaselle II, 26; Morelli: Perin del Vaga.

Die Haltung der Kirchenväter hat nur dadurch eine Änderung erfahren, daß der heilige Ambrosius die Augen nicht mehr mit der Hand beschattet, sondern er hält das aufgeschlagene Buch mit beiden Händen.

Die begleitenden Personen haben ihre Haltung mehrfach verändert. Augustinus hat nur noch einen Begleiter, der zu äußerst rechts steht; die Arme desselben sind verschränkt, vorher war die Rechte an das Kinn gelegt.

Die anderen drei, auf dem ersten Entwurf zu Augustinus gehörigen Figuren haben sich getrennt, die am weitesten rechts stehende ist Füllfigur geblieben, die anderen Beiden sprechen miteinander über den Inhalt eines Buches, das einer von ihnen in den Händen hält.

Hinter Ambrosius, nach der Mitte zu, stehen zwei Figuren, wie auf 156; eine dritte ahmt in entgegengesetztem Sinne die Bewegung einer Figur nach, welche auf 156 hinter Hieronymus steht.

Als Gegenstücke zu den Kauernden, links, sind zwei Figuren in gebückter Stellung hinter Ambrosius eingeordnet, von denen die eine schützend die Hand über die Augen hält, wie früher Ambrosius; die andere scheint eine Matrone (Laien?) zu sein; sie sehen mit dem Ausdruck der Überraschung in das Buch des Ambrosius.

Auf der linken Seite stehen hinter Hieronymus vier Figuren, drei zusammengehörige, der kauernde Greis, der Jüngling und ein Mönch, der dem Heiligen über die Schulter sieht. Die vierte Figur ist offenbar flüchtiger und später ausgeführt, als das Uebrige, wenn sie auch im ersten Entwurfe

schon vorhanden war; sie ist, losgelöst von allen übrigen, in das Brevier vertieft.

Hinter Gregor steht vorne, links, eine einzelne Figur, welche sinnend die Hand an das Kinn legt; sie stand auf dem ersten Entwurfe an der ersten Stelle, rechts.

Der Mann mit dem emporgestreckten Zeigefinger ist geblieben und führt ein Gespräch mit dem Nebenmanne nach der andern Seite hin.

Ein Altar ist noch nicht angedeutet; das Gitter des Mittelgrundes, das im nächsten Entwurfe wieder erscheint, ist fortgelassen. Die Ausführung, mit dem Pinsel zeichnend und malend, ist im Ausdruck der Köpfe, in den Händen wie in den Gewändern meisterhaft.

3 Nr. 158.

Dritter Entwurf für die Kirchenväter und die sie umgebenden Personen für die linke Hälfte des Freskos, einschließlich der Glorie.

Sepiamalerei mit Weiß gehöht.

Windsor, Grosvenor company 10; Passavant 429 hält das Blatt für eigenhändig; Springer I, 216: echt; Crowe und Cavalcaselle II, 23: echt; Morelli, die Galerien Borghese und Doria-Panfili, S. 183, 185: Perin del Vaga. Von Springer und Mr. Muntz S. 331 als Holzschnitt abgedruckt.

Dieser erste Entwurf für die eine Hälfte des ganzen Freskos einschließlich der in und auf den Wolken befindlichen Figuren ist vom ausgeführten Gemälde sehr verschieden.

In der Mitte fehlt noch der Altar; die Kirchenväter mit ihrer Umgebung bilden zusammen zwölf Figuren, welche sich, wie früher, auf ebener Erde befinden. Nach rückwärts ist der Raum durch ein niederes Gitter abgeschlossen, nach links durch eine architektonische Einfassung. Hintergrund Höhenzüge.

Ob Raffael mit den Säulen und dem gewölbten Thor-

weg der architektonischen Einfassung etwas anderes beabsichtigte wie eine räumliche Einteilung und Begrenzung, ist kaum zu sagen; die Kunstgelehrten sehen in derselben eine Veranda, oder, in den Grundmauern, welche auf der entgegengesetzten Seite des Freskos zum Vorschein kommen, eine Anspielung auf den Neubau der Peterskirche.

Die beiden Kirchenväter, von denen der heilige Gregor in derselben Stellung wie früher vorne, links, sitzt, dem Beschauer den Rücken kehrend und das Gesicht im überschnittenen Profil nach oben richtend, sind durch einen größeren Zwischenraum von einander getrennt.

Links von Gregor stehen zwei ausdrucksvolle Männergestalten, von denen die eine vom Rücken gesehen wird; der Mann mit der Hand am Kinn ist in die zweite Stelle gerückt; sinnend stützt er jetzt den Kopf durch die an die Wange gelegte Hand.

Hinter dem heiligen Hieronymus kauert der Alte, beugt sich der Jüngling nach vorne vor, sieht der Mönch über die rechte Schulter des Heiligen in dessen Buch; die vierte Figur ist wieder nur flüchtig angedeutet.

Vor Hieronymus, nach der Mitte zu, stehen zwei Figuren in ähnlicher Haltung wie die beiden Figuren vor Ambrosius von der vorigen Nummer.

Die Apostel und Heiligen in den Wolken und die große Mittelgruppe innerhalb derselben sind in zwei übereinanderliegenden Reihen angeordnet. Auf der unteren Wolkenbank sitzen vorne, links, und in der Mitte je zwei Figuren; über letzteren erhebt sich die geschlossene, ovale Mandorla, welche Christus von Maria und Johannes dem Täufer trennt.

Auf derselben Wolkenbank, auf welcher Maria sitzt, sind nach links hin noch zwei weitere Figuren angebracht; über der Mandorla erscheint Gottvater in Halbfigur.

Zwischen beiden Wolkenreihen und innerhalb derselben sieht man Engelgestalten und Cherubsköpfe.

Zu der Architektur vorne, links, gehört eine vorspringende Säule, welche ein Gesims trägt; an der Säule hängt ein Wappenschild, überragt von einer Papstkrone, welche zwei Engelknaben an Bändern halten; einer der Engel steht, der andere kauert auf dem Gesims.

In dem von der Säule und dem Gesims umschlossenen Raume schwebt in der Höhe des Säulenfußes eine weibliche Figur mit wehendem Gewande auf einer Wolke; sie weist mit der Rechten nach oben, und es bleibt unentschieden, ob sie auf das Wappen oder auf die Vorgänge in den Wolken hindeutet.

Diese anmutige Figur voll edler Einfachheit gehört gleichfalls zu denjenigen Schöpfungen Raffaels, von denen behauptet wird, daß sie den künstlerischen Zusammenhang der Werke Donatellos und Raffaels beweisen und zwar in dem Sinne, daß Raffael ein Werk Donatellos für seine Zwecke zurecht gemacht habe.

Auf dem Relief „Die wunderbare Findung des Herzens" im Santo zu Padua befindet sich zu äußerst rechts eine Gruppe von Frauen und Kindern. Eine dieser Frauen, welche durch mächtige Formen, durch scharf gebrochene Gewandfalten und eine gewaltsame Bewegung des rechten Armes auffällt, als wollte sie um sich schlagen, ohne daß der besondere Zweck ihres Daseins klar würde, soll dem Meister der „Disputa" die Anregung zu einer Figur gegeben haben, welche in jeder Linie raffaelsche Eigenart, Ruhe und Wohlklang bekundet.

Thatsächlich stimmen beide Figuren darin überein, daß sie auf dem linken Beine stehen, daß sie nach rechts hin gerichtet sind, und daß sie dem Beschauer das Gesicht voll zuwenden.

Das ließe sich wohl von vielen Figuren sagen. Das Besondere aber, die Haltung der linken Hände bei den

Frauen, hat garnichts Gemeinsames. Die Linke der Reliefsfigur liegt an der inneren Fläche ihres Oberschenkels und ist unthätig, die Linke des Disputaentwurfes berührt den Körper nur mit den Fingerspitzen und hebt sich auf der Höhe des Beckens frei vom Körper ab; zwischen Handwurzel und Körper ist ein freier Raum vorhanden, durch den man hindurch sehen kann. In der ersten Anlage war die Hand um die halbe Armesdicke noch weiter vom Körper entfernt.

Dieser Unterschied bedingt von Grund aus verschiedene Körperhaltungen: das eine Mal (Donatello) ist die linke Schulter nach vorne und unten gesenkt, das andere Mal (Raffael) ist sie nach rückwärts gehoben. Die Kopfhaltung, die Bewegung, welche der rechte Arm ausführt, sind aus demselben Grunde durchaus verschieden; das bestätigen noch die Gewandfalten, die auch nicht eine einzige übereinstimmende Linie aufzuweisen haben, außer daß der Mantel im Rücken in einem Bogen von der rechten Schulter herabfällt und über den Leib nach der rechten Körperseite wieder hinaufläuft, und das thun viele Mäntel.

Außerdem haben Donatello und Raffael, jeder in seiner Art, diese Anordnung des Mantels der eine mit reichlicher, bewegter, knittriger Faltenbildung, der andere in einfachem, ununterbrochenem Linienzuge hergestellt.

Nun werfe man noch ein Mal und zum letzten Male einen Blick auf die neu entdeckte Handzeichnung in den Uffizien, welche das Bindeglied zwischen Donatello und Raffael sein soll. Wie ein schlecht gerollter Soldatenmantel liegt ein Gewandstück um den Oberkörper, dem jedes Verständnis nicht nur für Donatellos Figur, sondern für einen Mantel überhaupt fehlt.

Wenn Raffael das paduaner Relief wirklich kannte und zum Vorbild nahm, hat er das Gewand zuerst mißverstanden und dann eine so gründliche Umbildung mit Do-

natellos Figur vorgenommen, daß nichts von derselben übrig bleibt, und das ist um so bemerkenswerter, als Raffael bei allen übrigen Figuren und Figurengruppen, welche von den paduaner Reliefs abgeleitet werden, auf jede Umbildung verzichtet.

Wie oft hat Raffael nach dem Vorbilde anderer Meister gearbeitet; aber immer so, daß das Vorbild unverkennbar blieb, obwohl es raffaelsche Eigenart angenommen hatte. Die Falten in Perugia, die Kriegerreihen nach Leonardo, die Muse des „Parnaß" mit den Falten der „schlummernden Ariadne" in der vatikanischen Antikensammlung sind die Beweisstücke, wie Raffael als schaffender, also unwillkürlich umbildender Künstler, solche Vorbilder zu behandeln gewohnt war.

Ein solcher Künstler sollte Werke ihm fremder Schulen unverändert nachgebildet, geistlos abgeschrieben haben? Solche Thätigkeit können begabtere Menschen verschmähen und pflegen sie zu verschmähen, und daß Raffael den begabteren Menschen zuzurechnen ist, beweist der Karton der „Schule von Athen" gerade durch seine Beziehungen zu Donatello; der Karton bietet die sichersten Anhaltspunkte, daß Raffael von den paduaner Reliefs nicht abgeschrieben hat.

Ohne peinlichste Rücksicht auf alle in Betracht kommenden Gesichtspunkte — und ein solcher Gesichtspunkt ist auch der, daß Raffaels Kunst von seinen sachverständigen Zeitgenossen sehr hoch geschätzt wurde, wozu nach solchen Ergebnissen der gelehrten Forschung wenig Ursache gegeben war — ist es außerordentlich leicht, Ähnlichkeiten zwischen Kunstformen verschiedener Meister und Schulen nachzuweisen, welche in Wirklichkeit ohne jeden Zusammenhang sind.

Aber Raffael bietet der Forschung immer wieder das weiteste Versuchsfeld für gewagte Annahmen. Es giebt im venezianischen Skizzenbuch den Entwurf für einen „bethlehe-

mitischen Kindermord", eine Darstellung des Schrecklichsten mit den Mitteln einer befangenen, kindlichen Kunst, welche das Gegenteil von dem erzielt, was bewirkt werden soll: man freut sich, wie man sich über den Mord im Puppentheater freut; eine der Mütter schlägt den Mörder mit ihrem Pantoffel an den Kopf, fast möchte man an eine beabsichtigte komische Wirkung glauben.

Für die gelehrte Forschung aber ist es zweifellos, daß dies Blatt als eigenhändige Vorarbeit für den dramatisch belebten, Schrecken verbreitenden „Kindermord" anzusehen sei, den Marcanton gestochen hat, und der in Raffaels Kunst aus der römischen Zeit hineingehört.

Figuren der „Disputa" bilden noch ein anderes, lehrreiches Beispiel. Vom ersten Entwurf für die Kirchenväter an sieht man hinter dem heiligen Hieronymus zwei Männer, welche eine gebückte Stellung einnehmen; der eine ist anfänglich ein Greis und kauert sich am Boden nieder, der andere ist ein Jüngling, der sich über den Alten hinbeugt; auf den späteren Entwürfen und auf dem Fresko besteht die Gruppe aus drei Jünglingen.

Nach dem Urteil der gelehrten Kunstforschung sind auch diese Figuren dem Relief Donatellos „Die wunderbare Findung des Herzens" entnommen.

Zugegeben kann werden — und was kann in solchen Fällen nicht zugegeben werden — daß im Fresko der Kauernde mit dem hellen Mantel das linke Bein nach rückwärts ausstreckt, wie das eine der Figuren des Reliefs auch thut; übrigens eine ganz natürliche Bewegung für Jeden, der sich in diese Stellung bringt, davon kann man sich auch auf den Entwürfen Leonardos für seine „Anbetung der Könige" überzeugen; einer derselben gehört dem Louvre, das andere Blatt gehört einem pariser Sammler (Müller-Walde 71 u. 69).

Weitere Beziehungen giebt es nicht zwischen diesen

Figuren des Reliefs und den Figuren der „Disputa". Alle anderen Punkte, welche die Unterordnung von Raffaels „Kauernden" unter Donatello feststellen sollen, sind nicht stichhaltig: von einem „Sichhinunterducken" kann nur bei Raffael geredet werden; die beiden rechten Arme sind in ihrer Stellung so verschieden wie möglich von einander; um nur eins zu nennen, der eine ruht (Donatello), der andere ist voll inneren Lebens und voll Thätigkeit der Muskeln (Raffael).

Der Fall der Haare hat nichts Gemeinsames, sie sind scharf nach hinten gestrichen bei Donatello, sie fallen bei Raffael weich und bilden eine seitliche Einfassung des Gesichtes; der Schnitt der Gesichter stimmt nur darin überein, daß beide im Profil nach rechts sehen.

Nicht die geringste Übereinstimmung liegt in der Handbewegung bei der Figur vom Relief „Heilung des Jähzornigen" und dem dritten Kauernden des Freskos, der einen dunklen Mantel trägt.

Wären die Figuren von Donatellos Relief wirklich für die Kauernden vorbildlich gewesen, hätte das auf den ersten Entwürfen deutlich erkennbar sein müssen, da müßte die Übereinstimmung sogar am Stärksten hervortreten.

Aber gerade das Gegenteil ergiebt sich aus den Handzeichnungen, die Kauernden haben anfänglich weder mit dem Fresko noch mit dem Relief einen übereinstimmenden Zug.

Es lohnt sich nicht der Mühe, die Sache im Einzelnen zu verfolgen, weil die künstlerische Abstammung der Kauernden längst in erschöpfender Weise nachgewiesen ist. Das hätte die Buchgelehrsamkeit aus dem Raffaelwerke von Crowe und Cavalcaselle erfahren können.

Im zweiten Bande desselben auf Seite 25 ist bei der Besprechung der „Disputa" von Leonardos „Anbetung der Könige" in den Uffizien die Rede; da heißt es:

„Vor allem fühlte sich Raffael angezogen durch die

vollendete Schönheit der beiden Männer zu beiden Seiten des Vordergrundes, von denen der eine links mit der Hand im Barte (er stützt den Kopf auf seiner linken Hand) in tiefen Gedanken auf den Heiland blickt, während der andere mit der linken Hand sein Gewand aufnimmt und mit der rechten auf die Jungfrau zeigt. Neben dem bärtigen Manne beugen sich zwei Leute in Andacht demüthig vornüber: der eine ist begierig den Fuß Marias zu küssen (neigt sich in erheblichem Abstande vom Fuß der Maria bis zur Erde nieder), der andere, dessen lange Haare über sein jugendliches Gesicht fallen, drängt sich in eifriger Verehrung vor. Zur Rechten (Linken) der Jungfrau erscheint ein anderer Zuschauer, welcher die Finger an die Stirne legt (die Augen mit der Hand beschattet), während er sich bückt, um seine Verehrung zu bezeugen (um das Kind genauer betrachten zu können). Außer der Jungfrau und dem Kinde hat jede dieser Gestalten ihr Gegenstück in der Skizze zu Windsor (Nr. 158), einer Zeichnung zu Chantilly (Nr. 157) und dem Fresko des Vatikans. Wir können die Nachahmung in steter Entwicklung verfolgen durch die Entwürfe bis zum Freskogemälde, obgleich zuletzt wenig mehr übrig bleibt als Leonardos Gedanke, zurecht gemacht, überarbeitet und umgebildet in eine neue und originelle Schöpfung. Beim ersten Anfang sind die Erinnerungen an Leonardo deutlich zu erkennen in dem stehenden Theologen und den knieenden Leuten links auf der Skizze in Windsor (die Kauernden), welche neben einem sitzenden Prälaten (Kirchenvater) sich vorwärts drängen, um in ihren (?) Büchern zu lesen."

Der ganze Abschnitt ist hier wiedergegeben, auch deshalb, um zu zeigen, wie sorglos selbst die Sonderforschung die wichtigsten kunstgeschichtlichen Denkmäler ansieht. Ein solches ist die „Anbetung der Könige" und deshalb ist es nicht gleichgültig, ob die erste Figur, links, „mit der Hand

im Barte" beschrieben wird oder ob das Bezeichnende ausdrücklich hervorgehoben wird, das Nachdenkliche, und das liegt im gesenkten Kopf, der in der Hand ruht, in der Hand, welche eine breite Stütze für den Kopf hergiebt, indem sie sich über die Wange legt und mit dem Daumenballen unter den Kiefer faßt.

Das ist von Leonardo in wahrhaft meisterlicher Art zur Anschauung gebracht; es ist auf das Sorgfältigste von ihm auf einer Federzeichnung vorbereitet, die sich in Paris im Besitz eines Sammlers befindet (Braun 34, exposition des beaux arts) und noch auf einer zweiten Federzeichnung im britischen Museum (Müller-Walde Nr. 77). Es genügt doch nicht, diesen Zusammenhang zu kennen, es ist von grundsätzlicher Wichtigkeit, daß solcher Sachverhalt auch als Sache von Bedeutung behandelt wird.

Der ganze Abschnitt ist aber auch deshalb wiedergegeben, weil er geeignet ist, eine Legendenbildung zu verhindern, welche das verschleierte Bild von Raffaels Eigenart in immer tieferes Dunkel hüllt.

Nach der Ansicht von Crowe und Cavalcaselle kann man in den ersten Entwürfen zur „Disputa" am deutlichsten erkennen, daß Raffael die „Anbetung" Leonardos genau gekannt hat; durch alle Entwürfe, bis zum Fresko bleibt das nachweisbar, obgleich zuletzt wenig mehr übrig geblieben ist, als Leonardos Gedanke.

Das ist eine Auffassung, welche Raffaels Art entspricht, so lange er ein Lernender war und als Meister ist er derselbe geblieben, weil der Künstler nie auslernt. Solche Auffassung ehrt den Gebenden wie den Empfangenden; das ist die Art jedes wahren Künstlers.

Daß Raffael, erfüllt von Erinnerungen an die Werke Leonardos, bei der weiteren Ausgestaltung seiner Ideen für die „Disputa" die geistige Gemeinschaft mit Leonardo

aufgeben sollte, um Anleihen bei Donatello zu machen, ist um so unwahrscheinlicher, als der strenge Naturalismus dieses Bildhauers, seine Vorliebe für eine heftige und gewaltsame Gebärdensprache, der Eigenart Raffaels ebenso wenig entsprach, wie Michelangelos Himmel stürmende Riesen.

Der in jeder Beziehung merkwürdige Entwurf in Windsor ist höchst geschickt gemacht, in den mit dem Pinsel gezeichneten Umrissen, in den breiten Sepiaschatten wie in den haarfeinen, mit Weiß aufgesetzten Lichtern. Eine Vorzeichnung ist nicht erkennbar.

Auf Sepiamalereien Perin del Vagas finden sich wohl ähnliche Körperbildungen und ähnliche Ausführung, Morelli läßt dessen „Bacchantenzug" in der Albertina eigens abdrucken, um auf Übereinstimmendes hinweisen zu können, aber die Zeichnung in Windsor trägt in jeder Linie, in jeder Figur die Merkmale einer überlegenen Meisterschaft an sich, welche dem geschickten Schüler Raffaels eben nicht zu Teil geworden war.

Nr. 159. 4

Entwurf für die linke Hälfte der „Disputa" in siebenzehn unbekleideten Figuren.

Federzeichnung über Silberstift. Die Umrisse sind durchstochen.

Städelsches Institut in Frankfurt am Main; Passavant 280; Springer I, 219; Crowe und Cavalcaselle II, 28.

Durch die vermehrte Anzahl von Figuren ist eine reichere Gliederung in Gruppen möglich geworden. Hieronymus und Gregor sitzen neben einander und sind beide von der Seite gesehen; Hieronymus schreibt nicht mehr, sondern liest in einem Buche, das er mit ausgestreckten Armen hält und

auf seinen Schenkeln aufstützt. Gregor sitzt auf einem marmornen Prunksessel mit hoher Lehne.

Die Kirchenväter und alle Übrigen sind Modelfiguren.

Der Raum, auf welchem sich die Kirchenväter niedergelassen haben, ist um mehrere Stufen erhöht; zwischen Hieronymus und dem Altare, der übrigens noch nicht vorhanden ist, steigt ein Mann die Stufen hinan, welche von rückwärts zu den Sitzen der Kirchenväter hinaufführen; er spricht mit einer zweiten, ihn um halbe Körperlänge überragende Figur, deren erhöhte Stellung nicht verständlich gemacht ist.

Diese beiden Figuren kommen später in Wegfall und werden durch zwei andere ersetzt; hinter den Kirchenvätern, nach links hin, stehen drei Figuren auf gleicher Höhe mit den Sesseln, von denen zwei in eifrigem Gespräche untereinander sind; noch weiter nach links und rückwärts, tiefer als die Sessel, stehen weitere drei Figuren.

Aus den zwei Knieenden sind drei geworden, von denen der Greis an die letzte Stelle nach links gerückt ist; sie gehören nicht mehr zu Hieronymus, sondern knieen hinter dem Sessel des Gregor; sie befinden sich alle drei in gleicher Kopfhöhe, und der Greis blickt nach oben; die beiden anderen sehen, wie früher, erwartungsvoll auf das Buch des Kirchenvaters, von dem sie sich räumlich immer mehr entfernen.

Die Kirchenväter sind demnach als Vertreter der reinen Kirchenlehre gedacht, aus deren Schriften die übrigen aufmerksam lauschenden, in Verhandlungen begriffenen Geistlichen und Laien die wichtigsten Offenbarungen zu erwarten haben.

Den Vordergrund, links, füllen auf den untersten Stufen vier Figuren aus; in wechselvollen Stellungen sind sie in einer geistig belebten Unterhaltung begriffen, welche sich auf das bezieht, was in der Mitte vor sich geht.

Keine Figur macht jemals den Eindruck, als sähe sie etwas von dem, was in den Wolken vor sich geht.

Die zeichnerische Ausführung dieses Blattes läßt im Umriß der Körper jene Freiheit der Hand vermissen, welche bei großer Flüchtigkeit der Feder sicher und genau in den Angaben der anatomischen Einzelnheiten ist. Die Entwürfe für die „Grablegung" liefern aber den Nachweis, daß Raffael für die Wiedergabe des Nackten in den Mitteln wechselte; eine gewisse Ängstlichkeit des Umrisses wird durch die klare Ausführung des Einzelnen innerhalb des Umrisses wie durch die redenden Gesichtszüge ausgeglichen.

Ungewöhnlich sind die faltigen Überzüge über die Köpfe, welche in veränderter Ausführung auch auf dem Entwurf für das „Urteil Salomos" vorkommen, und die im Vergleich mit dem sichern Federzuge, der in der Regel den Kopf als kahlen Schädel bildet, unbestimmt und nicht raffaelisch wirken.

Nr. 160.

Entwurf für die linke Hälfte der „Disputa" in neunzehn bekleideten Figuren, von denen fünf nur als Köpfe gezeichnet sind.

Das Blatt hat sehr gelitten, ist geflickt und ausgebessert, links scheint ein Stück abgeschnitten zu sein.

Federzeichnung über Silberstift.

Louvre, Braun 279, von Passavant nicht erwähnt; Springer I, 219.

Auf mehrstufigem Unterbau steht rechts der Altar, in der Mittellinie durchschnitten, als Mittelpunkt des Ganzen; derselbe ist auf seiner vorderen Fläche mit Bildhauerarbeit bedeckt; auf dem Altare steht ein Untersatz für die Monstranz.

Auf gleicher Höhe mit dem Altare sitzen Hieronymus und Gregor; ihre Stellung ist unverändert, doch trägt Gre-

gor die dreifache Krone, und er sitzt auf einem reicher profilierten Marmorsessel; ein geflügelter Greif bildet den Träger des Sitzes.

Hinter Gregor stehen drei Figuren, ein Bischof und zwei Mönche, in eifrigem Gespräche; weiter nach links und rückwärts sind drei Figuren durch Kopfbedeckung und Kleidung als Laien gekennzeichnet.

Neben und hinter dem Sessel Gregors hocken die Kauernden, welche jetzt alle drei als Jünglinge und, wie auf dem vorigen Entwurfe, alle drei in gleicher Kopfhöhe dargestellt sind; im Einzelnen hat ihre Haltung kleine Aenderungen erfahren.

Statt vier stehen vorne, links, drei Figuren in einer vom vorigen Entwurfe abweichenden Anordnung. Der Raum hinter Gregor und Hieronymus wird durch zwei, der Raum hinter Hieronymus und dem Altar wird durch drei Köpfe ausgefüllt, welche alle in gleicher Höhe angebracht sind.

Den Hintergrund bildet eine Landschaft.

In der Luft sieht man die Grundlinien für die beabsichtigten Wolkenbänke; in der Mitte sieht man ein Stück von der runden Mandorla (früher war sie oval), welche auf die untere Wolkenbank herabgesunken ist (anstatt über ihr zu schweben) und dieselbe in der Mitte teilt.

Die Tinte ist schwärzer als auf anderen Federzeichnungen; auch liegt etwas Fremdartiges in der Federführung, in den Kopfumrissen wie in den Schattenlagen der Gewänder, und im Ausdruck der Köpfe.

Dennoch bietet jede Figur künstlerische Vorzüge, wie sie nur eine eigenhändige Arbeit besitzen kann. In der Vorzeichnung wird dieser Entwurf als echt, in der Federzeichnung als Schülerarbeit anzusehen sein.

Es giebt eine Wiederholung dieser Nummer von der

Hand eines Schülers, welche sich im Wesentlichen an das Vorbild anschließt, welche aber durch die Aenderungen bemerkenswert ist, welche vorgenommen wurden.

Die erste Figur links erhebt die Rechte nicht zur Brust sondern streckt sie nach rückwärts aus; die drei Laien des Mittelgrundes sind vier Figuren geworden, von denen drei keine Kopfbedeckung tragen, die vierte hat den Mantel über den Kopf gezogen.

Der Bischof hinter Gregor legt nicht die Linke auf den rechten Arm seines Nebenmannes, sondern diese schwierigere Bewegung, welche schon auf der frankfurter Zeichnung vorbereitet wurde, ist ganz fortgelassen, vielleicht aber auch als Aermelfalte der Mittelfigur ganz mißverstanden.

Zwischen Hieronymus und dem Altar sind nicht drei sondern zwei Köpfe sichtbar; der bildhauerische Schmuck des Altars ist geändert, ist schwerfälliger geworden; der bildhauerische Schmuck von Gregors Sessel ist kleinlich in der Ausführung und an die Stelle des Drachen, welcher den Sitz trägt, ist ein Adler getreten; in der Mandorla schwebt eine Schale, das abschließende Gitter, links, ist gebrechlich in der Form und ängstlich in der Ausführung.

Man würde nicht auf die Vermutung kommen können, daß dieser Zeichnung eine eigenhändige Vorzeichnung zu Grunde liegt, vor allem spricht der Fall der Gewänder dagegen, dem die sichere Linienführung auf Grund des drinsteckenden Körpers fehlt.

Das ganze ist mit einer spitzen Feder ausgeführt, die durch eine geschickte Tuschmalerei gehoben wird; der Pinsel trennt den Raum über den Figuren in zwei verschieden beleuchtete Abteilungen.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt; von Passavant nicht erwähnt; Vervielfältigung des wiener Museums für Kunst und Gewerbe 47.

7 Nr. 161.

Entwurf für die linke Hälfte der „Disputa" in siebenzehn bekleideten Figuren.

Sepiamalerei, mit Weiß gehöht.

Albertina, Braun 173; Passavant 199; Springer I, 220; Crowe und Cavalcaselle II, 88, 89.

Die Anordnung der Figuren stimmt in den wesentlichen Punkten mit dem Fresko überein. Alle Figuren sind in ihren Gewändern sorgfältig durchgeführt; der Ausdruck der Köpfe ist lebendig, Gregor namentlich hat ausgeprägtere Züge, persönliche Eigenart bekommen.

Zwischen Hieronymus und dem Altare erscheint hier zuerst der Kahlkopf, der den Kopf nach links wendet, und der mit beiden Händen nach rechts und auf den Altar hinweist; vor ihm steht ein Mönch, in halber Figur sichtbar.

Hinter dem Sessel Gregors stehen nicht mehr drei, sondern zwei Figuren, welche mehr nach links gerückt sind. Dadurch wird Platz für die mächtige Figur eines Mannes gewonnen, der sich zwischen den Kauernden und Gregor erhebt, den Sessel des Papstes halb verdeckend. Derselbe ist vom Rücken gesehen und weist mit der Rechten auf den Altar hin; im Fresko ist sein Gewand geändert, um den Körper mehr hervortreten zu lassen.

Die drei Kauernden haben eine andere, endgültige Stellung bekommen. Der mittlere ist in die Tiefe gerückt und ist fast unsichtbar geworden; über den beiden vorderen erhebt sich der dritte.

Die vier Figuren des Mittelgrundes sind durch ihre Gewänder als Mönche oder Geistliche bezeichnet. Für die erste Gruppe, links, ist noch nicht die endgültige Anordnung gefunden.

Es stehen hier drei Figuren, welche anders als auf den früheren Entwürfen aufgestellt sind; eine derselben gleicht der

auf einer Wolke schwebenden Frau vom dritten Entwurf, welche in einen Jüngling verwandelt ist und auch im Fresko beibehalten wird; derselbe weist auf den Altar hin. Die Gruppe der Sektierer ist noch nicht vorhanden.

Leider hat das Blatt sehr gelitten. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, mannigfaltig in den Mitteln. Auf der Sepiauntermalung ist noch stellenweis eine Vorzeichnung in Umrissen erkennbar (z. B. am Fuß des ersten Kauernden), welche dann in der verschiedensten Weise überarbeitet wurde: mit einer gelblichen Sepia innerhalb der Figuren und mit dunklerer Sepia für die Umrisse.

Dann ist Weiß darüber gelegt, das zum Teil versunken ist, zum Teil in seiner sorgfältigen Ausführung erkennbar blieb. Das Weiß nimmt mitunter einen grünlichen Ton an, und derart sind die beiden Figuren zunächst dem Altare, offenbar nachträglich, in die Zeichnung eingetragen.

Das Blatt ist zwei Mal senkrecht gebrochen, ist durchlöchert, ist von fremder Hand übergangen; ein Bischofskopf neben der senkrechten Bruchstelle in der Mitte ist von fremder Hand neu aufgearbeitet.

Die drei Kauernden sind ein Bild der vordringenden und zurückhaltenden Erwartung; dem mehr im Hintergrund Versunkenen ist ein Verständnis aufgegangen und er erhebt seine Rechte, wie einer der jugendlichen Zuschauer auf Leonardos „Anbetung der Könige"; dort sind es vier Gestalten, die in ihrem geistigen Zusammenhange eine Anregung für die schließliche Verbindung der Kauernden untereinander geworden sind, wie für die Schüler des Archimedes auf der „Schule von Athen".

8

Eine Wiederholung der vorhergehenden Zeichnung in Sepia und Weiß ist in den Uffizien.

Brogi 2027.

9 Eine Wiederholung von Nr. 161 in Tusche, mit Weiß gehöht, ist sehr geschickt gemacht und ist doch eine ganz schülerhafte Arbeit, die im Ausdruck der Köpfe nur einen Schatten des Vorbildes wiedergiebt.

Ambrosiana, Braun 126; von Passavant nicht erwähnt.

10 Nr. 162.

Gottvater und dessen segnend erhobene Rechte.

Ein Bruchstück vom Karton des Freskos; die Wirkung ist sehr großartig, sie ist in der Vervielfältigung abgeschwächt.

Louvre, Braun 241; Passavant 331.

11 Nr. 163.

Der heilige Ambrosius und Petrus Lombardus

in halben Figuren, nebst einem jungen Geistlichen in halber Figur, der, von vorne gesehen, den Blick nach oben richtet.

In der Mitte, oben, sieht man ein halbes Gesicht im Profil mit anderer Tinte und von fremder Hand gezeichnet.

Albertina, Braun 142; Passavant 200; Crowe und Cavalcaselle II, 40.

Dazu, vielfach durchstrichen und umgedichtet, das Sonet „un pensier dolce", von Raffaels Hand geschrieben; die erste Strophe steht unter den folgenden. In diesen Versen sucht der Künstler vergebens nach Worten, um von einem Ereignis zu berichten, das, von zartem Geheimnis umgeben, mit großer Gewalt in sein Leben eingegriffen hatte. Gerade die Entwürfe für die „Disputa" enthalten solche dichterischen Anwandlungen; nach der Vollendung dieses Werkes fing ein neues, ein anderes Leben für Raffael an.

Nr. 164.

12 Der heilige Ambrosius allein.

Der Heilige sitzt in bischöflichem Gewande mit erhobener Linken nach links hin und richtet den Blick zum Himmel.

Federzeichnung über Silberstift. Rückseite von Nr. 44.

München, Königliche Kupferstichsammlung. Vervielfältigt in Dr. W. Schmidts Handzeichnungenwerk.

Morelli, München, S. 150, nennt das Blatt „fast verloren", eine Bezeichnung, welche hier vielleicht weniger begründet ist, als bei manchen anderen Zeichnungen. Das Papier ist allerdings dünn, sodaß die Striche von beiden Seiten durchscheinen und stellenweis das Papier durchbrochen haben.

Nr. 165. 13

Verschiedene Entwürfe für die Figuren des Vordergrundes, links.

Von der breiten Seite gesehen enthält das Blatt das Gewand des sogenannten Sektirers, der sich über ein Geländer lehnt, den Kopf nach rechts drehend; mit dem rechten, ausgestreckten Arme macht er eine Bewegung, welche unvollständig ausgeführt ist und welche im Fresko geändert zu sein scheint.

Von der schmalen Seite gesehen, enthält das Blatt den ausdrucksvollen Kopf des Sektirers, der, vornüber geneigt, den Kopf nach rechts wendet; angeblich ein Bildnis Bramantes.

Darüber ist der Hals dieser Figur in etwas vergrößertem Maßstabe noch einmal, klarer in der anatomischen Gliederung, wiederholt.

Darunter, einzeln, die Hände des Sektirers und noch zwei weitere Hände.

Silberstift; am Kopfe sind einzelne Stellen (Ohr, Mund) mit festem Federzuge übergangen.

Louvre, Braun 242; Passavant 345; Crowe und Cavalcaselle II, 39.

Nr. 166. 14

Entwürfe für den Vordergrund, rechts.

In der Mitte des Blattes stehen zwei Männer im eifri-

gen Gespräch, der eine vor, der andere hinter einer niedrigen Brüstung stehend, auf welcher ein Buch liegt.

Links stützt sich ein vom Rücken gesehener Mann auf eine niedere Brüstung, sich vornüber beugend.

Zwischen beiden Entwürfen und in größerem Maßstabe, der rechte Fuß des Alten, der im Fresko vor der Brüstung steht und nach rückwärts weist.

Federzeichnung über Silberstift.

Britisches Museum, Braun 77; Passavant 499; Crowe und Cavalcaselle II, 39.

Die Federführung ist von jener scheinbar flüchtigen Art, welche auf der sichersten Herrschaft über die Hand beruht, und welche sich zugleich auf das Notwendigste beschränkt. Der Oberkörper des vom Rücken gesehenen Mannes hat zwei Mal die Richtung geändert und giebt in der dritten endgültigen Fassung ein klares Bild vom ganzen Körper innerhalb des Gewandes einschließlich des unsichtbaren linken Armes, dessen Hand an der rechten Körperseite zum Vorschein kommt, als sollte mit dem ausgestreckten, im dritten Gliede gebogenen Zeigefinger etwas bewiesen werden.

Außerdem ist hier die Reinschrift, noch mehrfach durchstrichen, vom Sonet „un pensier dolce".

Nr. 167.

Das Gewand der Maria.

Ambrosiana, in einem Klebebande der Bibliothek, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant 148.

Die Zeichnung ist sehr verwischt, die Hände sind unklar; die Ausführung des Gewandes ist, wie auf den folgenden Nummern, in der Art des Fra Bartolommeo gehalten. Die Anordnung des Gewandes wird im Fresko geändert, namentlich um den Kopf herum.

Etwas Fremdartiges liegt über dem Ganzen, in den

ſtarren Geſichtszügen wie in den Formen der Arme ohne erkennbare Hände. Die Möglichkeit, daß nur eine Wiederholung von der Hand eines Schülers vorliegt, wird durch die Rückſeite wahrſcheinlich gemacht, die Ausführung der Gewandfalten, deren Darſtellung den Zweck der Zeichnung ausmacht, könnte von Raffaels Hand ſein.

Rückſeite der vorigen Nummer. 16

Ein Entwurf für die obere Hälfte von beiden Seiten der „Diſputa"; die Figuren als Umriſſe ſind ähnlich angeordnet, wie auf dem Freſko, im Einzelnen iſt mancherlei geändert.

Oben, in der Mitte, die Halbfigur Gottvaters, die Rechte erhebend und in der Linken die Erdkugel haltend.

Unter ihm ſitzt Chriſtus, der die Hände in verſchiedener Höhe erhoben hat; im Freſko ſind ſie gleich hoch.

Links ſitzt Maria als männlicher Akt, die Rechte nach unten ausſtreckend, die Linke an die Bruſt legend; rechts ſitzt Johannes.

Unter dieſe drei Figuren iſt eine Reihe einzelner Heiligen von der Wolkenbank gezeichnet, welche nur teilweis kenntlich ſind, weil das Blatt zum Teil verklebt iſt, zum Teil durch die Heftung unſichtbar geworden iſt. Die Zeichnung iſt quadriert.

Die Ausführung zeigt eine ſichere Hand; die Umrißlinien der Figuren ſind wie in einem Federzuge gemacht, der auch die Hände umſchreibt, ohne ſie zu gliedern. Daß eine eigenhändige Arbeit der Art vorhanden war, kann nicht zweifelhaft ſein.

Die Zeichnung iſt noch nicht veröffentlicht und iſt von Paſſavant unter 149 als echt verzeichnet. Eine Inſchrift aus ſpäterer Zeit lautet: Embrione di Raffaelle (!) per disporre la situatione et ordine delle Figure nell' istoria del

Sacramento. Über den embryonalen Zustand war das Fresko längst hinaus, als dieser Entwurf entstehen konnte.

17 Nr. 168.

Entwurf für einen Heiligen der Wolkenbank.

Eine männliche Figur sitzt nach links hin; sie ist mit einem Mantel angethan und dreht den Kopf nach rückwärts und rechts, das Gesicht wird im überschnittenen Profil gesehen. Der herabhängende linke Arm hält ein Buch, auf dessen Schnitt die Rechte mit den Spitzen der Finger ruht.

Unten und rechts sieht man drei Engelköpfe; ein vierter scheint nicht zu den übrigen zu gehören.

Kreidezeichnung in der Art des Fra Bartolommeo.

Uffizien unter 1342 F; von Passavant nicht erwähnt; von Morelli (die Galerie Borghese, S. 303) als in den Mappen befindlich erwähnt.

Diese besonders schöne Zeichnung ist in dieser Form nicht für das Fresko verwendet. Aus den Engelköpfen unter dem Sitz des Heiligen (vergleiche Nr. 169) ergiebt sich, daß die Eckfigur rechts beabsichtigt war. Der jugendliche Gesichtsausdruck und die Haltung des Oberkörpers entsprechen mehr dem heiligen Stephanus, der als Vorletzter in der Reihe rechts sitzt.

Die Figur ist mit einem Untergewande bekleidet, das am rechten Arme sichtbar wird; der übrige Körper ist von einem Mantel bedeckt, der von unten, rechts, nach der linken Schulter eine straffe Falte bildet. Das rechte Bein ist von weiten Falten fast verdeckt, das linke kommt durch den Stoff klar zum Vorschein; um den linken Arm reiche Faltenentwicklung.

Das Haar fällt gelöst auf die Schultern herab und bildet über der Stirn eine aufstrebende Masse.

Von den drei Engelköpfen sind zwei nach links gerichtet, der dritte sieht sich nach ihnen um.

18

Neben der vorstehenden, eigenhändigen Zeichnung ist als Nr. 514 eine andere männliche Figur in den Uffizien als „Raffael" ausgestellt, welche in ihrer ganzen Haltung dem „Adam" von der linken Wolkenbank entspricht, aber sie ist eine schwache Wiederholung eines verschollenen, eigenhändigen Vorbildes.

Nach dem Fresko kann die Zeichnung nicht gemacht sein, weil der Kopf stärker nach rückwärts geworfen ist, der Kopf ist noch mehr nach oben gerichtet, und das Gesicht ist bartlos.

Im Übrigen ist die Umrißlinie ohne Leben, die Ausführung der Körperoberfläche ist unverstanden. Die Kopfnicker haben eine übertriebene Dicke, es ist kein richtiges Verhältnis zwischen Ober- und Unterkörper vorhanden, besonders verfehlt sind die um das Knie gelegten Hände.

Derartige harte Umrißlinien sind eine immer wiederkehrende Eigenschaft vieler Rötelzeichnungen.

Schwarze Kreide. Das Blatt war um den Kopf herum ausgeschnitten und ist dann wieder aufgeklebt; Brogi Nr. 1812.

Nr. 169.

Der heilige Paulus. 19

Der Heilige sitzt nach links hin, den Kopf etwas nach vorne senkend und zur Seite abwendend, sodaß man das Gesicht im überschnittenen Profil sieht. Die Rechte faßt in den Bart, die herabhängende Linke hält ein Buch.

Die Arme sind mit einem dünnen Stoffe bekleidet, der übrige Körper ist durch einen weiten Mantel verhüllt, der über der linken Schulter in einen Knoten geschürzt ist und in ruhigem Faltenzuge den mächtigen Körper zur Geltung kommen läßt, dem jede michelangeleske Formenfülle fehlt.

Die Stellung des Kopfes ist in zwei einzelnen Köpfen wiederholt und verändert; der Kopf unten, links, entspricht mehr einer Haltung, wie sie die Zeichnung hat, der Kopf

oben, links, entspricht mehr dem Fresko. Unter dem Wolkensitze liegt rechts ein Engel mit aufgestütztem rechten Arm in den Wolken.

Zwei Profile, unten in der Mitte, dürften von fremder Hand sein.

Schwarze Kreide.

Oxford, Braun 29; Passavant 502; Robinson 63; Springer I, 224.

Der heilige Paulus nimmt die erste Stelle rechts in der Reihe der auf Wolken thronenden Heiligen ein; im Fresko ist die Haltung eine mehr aufgerichtete, das Gesicht wird im Profil gesehen; die Rechte stützt sich auf den Knauf des Schwertes, die Anordnung des Mantels ist gleichfalls geändert.

Mr. Robinson behauptet, daß ursprünglich ein heiliger Markus dargestellt werden sollte, und daß die veränderte Haltung mit der veränderten Bedeutung zusammenfalle; er beruft sich auf die vorhergehenden Nummern seines Katalogs (62 und 61), welche wohl eigenhändige Gedichte aber sehr schwache Zeichnungen enthalten.

Auch die Stellung des unter dem Wolkensitz ausgestreckt liegenden Engels ist im Fresko eine andere geworden.

Die zeichnerische Behandlung ist dieselbe, wie auf den bekannten Kreidezeichnungen Fra Bartolommeos in der Albertina und in den Uffizien.

Die „Schule von Athen“.

Nr. 170.

Aristoteles und Apollo in Einzelfiguren. 1

Aristoteles ist nach links gerichtet und sieht gedankenvoll zur Erde nieder; er hält mit der Rechten ein auf dem rechten Oberschenkel aufgestütztes Buch, den linken Arm hat er in die Seite gestemmt; er ist in antiker Gewandung.

Apollo ist unbekleidet und ist ganz von vorne gesehen, er ist schreitend dargestellt; er dreht den Kopf ins Profil nach links und wendet den Oberkörper leicht nach rechts; im linken Arme hält er eine Leier und greift mit der Rechten in die Saiten.

Das rechte Bein und der rechte Arm des Apollo sind außerdem in lebhafterer Bewegung angelegt.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung. Rückseite der folgenden Nummer.

Lille, Braun 69; Passavant 396; liller Katalog 715.

Diese und folglich auch die folgende Nummer hat Springer in seinem Sonderwerke über die Schule von Athen nicht mit unter die Entwürfe zur „Schule“ aufgenommen; „von der Apollostatue hat sich keine Originalskizze erhalten“ heißt es Seite XVIII; Crowe und Cavalcaselle (II, 56, Anm.) halten dies Blatt nicht für eigenhändig.

Wenn man sich vom höheren Wert dieser Figuren überzeugt hat, welche die Mehrzahl der übrigen Entwürfe als minder-

wertig erscheinen lassen, fällt zunächst die veränderte Stellung auf, welche beide Figuren im Karton und im Fresko erhalten haben. Die im Handgelenke fein bewegte Hand des Aristoteles bildet geradezu einen Gegensatz zu der gesuchten Stellung in übermäßiger Beugung, welche die Hand mit dem Buche im Karton wie im Fresko annimmt.

Die Haltung Apollos ist voll Abwechselung, dabei natürlich und einfach. Der Apollo des Freskos entfaltet seine Glieder theatralisch übertrieben.

Nach diesen Federzeichnungen zu urteilen, ist die selbständige Thätigkeit der Schüler für den Karton noch viel weiter gegangen, als die bisherige Untersuchung derselben untmaßen ließ.

Wenn Raffael dieselben eigenhändig gemacht hat, können die meisten anderen Entwürfe für das Fresko nicht von seiner Hand sein. Fraglich in diesem Sinne bleibt dann nur die Archimedes-Gruppe (Oxford), welche als Silberstiftzeichnung fast erloschen ist und unter so verantwortlichen Verhältnissen kein sicheres Zeugnis ablegen kann. Die Vervielfältigung in Springers Sonderwerk ist deutlicher.

Vielleicht ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß dieser Entwurf ursprünglich von Raffaels Hand herrührte. Aber man wird zugeben, daß die Verkürzung des Greisenkopfes in der Wiederholung nicht überzeugend wirkt; daß der aufgestützte rechte Arm des Schülers, zu äußerst links, keine glücklichen Verhältnisse hat, der Oberarm erscheint zu kurz; daß die feste Umrißlinie des linken Unterschenkels vom Ptolomaeus vollständig fertig gemacht wurde, ehe man merkte, daß sie sehr verbesserungsfähig sei; das verrät den Meister so wenig, wie der zu kurz geratene, rechte Oberschenkel der zuletzt genannten Figur über einem zu langen und unlebendigen Unterschenkel.

Anderes auf dieser Zeichnung, der Oberkörper des

Ptolomaeus, der nach oben blickende Schüler und der Ausdruck des Schülergesichtes über ihm lassen es möglich erscheinen, daß Raffael Hand an das Werk legte, oder daß eine unsichtbar gewordene Vorzeichnung des Meisters vom Schüler mißhandelt wurde. Die Beine und der rechte Arm des Archimedes geben eine schwierige Stellung richtig wieder, entbehren aber aller jener Einzelheiten, welche dem Apollo-Entwurf als Federzeichnung, trotz großer Flüchtigkeit, trotz äußerster Beschränkung auf das Notwendige, das künstlerische Gepräge geben.

Alle anderen Entwürfe — die beiden Figuren von der Treppe und die Minerva namentlich — haben viel mehr Arbeit gemacht, sind in den Gewändern sehr sorgfältig und wirksam, aber im Nackten fehlts; es sind Striche über Striche gesetzt und doch ist große Unklarheit vorhanden.

So sind z. B. die Beine und Füße der oxforder Minerva. Für die Handzeichnung im Sinne Raffaels war es ganz gleichgültig, daß das Bein der Göttin hinter dem Schilde in tiefem Schatten lag, Raffael wollte den Körper aufbauen. Hier ist aber das Bein ganz von Schattenlagen bedeckt, und innerhalb des Gewandes fehlt jede Spur eines Körperumrisses.

Aber die Statue ist nicht nur in Silberstift sorgfältig gemacht, sie ist sogar mit Weiß gehöht, und zum Überfluß ist auch noch die Nische — sehr unvollkommen — als Vertiefung wiedergegeben und hat eine weiße Lichtkante.

Es ist nicht möglich, den in der Verkürzung gesehenen Figuren in den Nischen des Minervablattes irgend welche künstlerische Eigenschaften zuzusprechen, sie sind verhältnislos in sich selbst, und was man vom Körper sieht verfehlt die beabsichtigte Wirkung jedes Mal.

Der Medusenkopf endlich auf dem Entwurf für die Treppenfiguren ist eher eine Fratze als ein Bild des Schreckens; mehr als ein übermäßiges Gähnen wird nicht erreicht.

Von diesem Kopfe sagen Crowe und Cavalcaselle: „Die Medusa war für Raffael seit den frühesten Tagen seiner Lehrzeit ein vertrauter Gegenstand: er kopierte eine Darstellung derselben im venezianischen Skizzenbuche."

Das klingt, als wäre es Raffael gelungen, in der Medusa etwas Außerordentliches zu leisten. Ich habe die betreffende Zeichnung im venezianischen Skizzenbuche nicht finden können, aber diese Entwürfe in Oxford (neben den Treppenfiguren und auf dem Schild der Minerva) wie das Medusenhaupt des Freskos sind wirklich nicht geeignet, den Ruhm Raffaels zu erhöhen.

Eine Federzeichnung in den Uffizien (Brogi 1550 unter Raffael) wäre vielleicht geeignet, noch ein Streiflicht auf die dunkle Gesamtlage zu werfen. Diese Zeichnung stellt die aufrecht stehende, auf einer Muschel über das Meer hinfahrende Venus dar. Eine derartige Figur in veränderter Stellung wurde für das Badezimmer des Kardinals Bibiena verwendet. Diese Federzeichnung ist sehr getreu in der Art Raffaels ausgeführt; neben ihr findet man von derselben Hand eine veränderte Wiederholung des liller Apollo, die erste Umformung einer eigenhändigen Arbeit durch einen Schüler, welche in der endgültigen Gestaltung Apollos vollständig verschwunden ist.

Die Hand des Schülers ist an der Unsicherheit in den Formen (dem Hals und den Füßen der Venus, der Beinstellung des Apollo, dem unlebendigen Haar trotz vieler krauser Linien) erkennbar.

Der Entwurf des Meisters, welcher das Ergebnis verschiedener vorhergehender Versuche war (siehe die folgende Nummer) ist vom Schüler ganz selbständig verändert, in Federführung und Formen dem Meister sehr nahe kommend, aber doch von ihm unterscheidbar.

Wenn man die schließliche Gestaltung des Apollo im

Fresko ansieht und dieselbe mit Raffaels Figur neben dem Aristoteles vergleicht, wird man in letzterer eine freie, durchaus selbständige Umwandlung der antiken Auffassung finden, wie ein Apollo auszusehen habe, mag man an den „Sauroktonos" oder an den „Musagetes" denken. Der Apollo des Freskos ist ohne diese geistige Verwandtschaft zu griechischen Vorbildern, er fällt gar zu stark aus dem ruhigen Gleichmaß antiker und auch raffaelscher Kunst heraus.

Der Apollo des Freskos und der Apollo der bekannten Kupferstiche Bartsch 334 u. 335, angeblich Werke Marcantons, sind einem antiken Vorbilde aus einer späteren Zeit nachgebildet. Springer hat Seite XX den geschnittenen Stein aus der florentiner Sammlung vervielfältigen lassen, auf welchen Herr Professor Thode aufmerksam gemacht hat; aber auch die Haltung dieses Apollo ist im Fresko durch das gewaltsame Werfen der Glieder überboten; raffaelsche Art hat allein der liller Apollo.

Nr. 171.

Nacktfiguren in verschiedenen Stellungen. 2

Keine dieser vier Figuren entspricht einer des Freskos genau, doch sind zwei derselben als Vorstufen des Apolloentwurfes der vorigen Nummer zu erkennen.

Federzeichnung, Rückseite der vorigen Nummer; siehe dieselbe.

Lille, Braun 92; Passavant 396; liller Katalog 714.

Nr. 172.

Diogones in ganzer Figur. 3

Die Stellung des auf Treppenstufen liegenden Philosophen entspricht der Figur des Freskos wie des Kartons. Doch sind die Falten des Mantels, der auf der Treppe liegt, in der Zeichnung klarer und bestimmter als auf dem Karton und auch im Fresko. Dasselbe gilt auch ein wenig vom

Kopf des Philosophen. Die Eintragung in den Karton müßte dann auf einen Schüler zurückgeführt werden.

Die beiden Schultern mit dem rechten Arme, der linke Fuß, das rechte Bein und das linke Knie sind einzeln noch ein Mal gezeichnet.

Silberstift.

Städelsches Institut in Frankfurt am Main; Passavant 281; vervielfältigt in Springers Sonderwerk. Crowe und Cavalcaselle sind II, 54, inbezug auf die Eigenhändigkeit zweifelhaft.

4 Nr. 173.

Die Gruppe des rechten Vordergrundes nach Modelfiguren.

Archimedes mit den vier Schülern und Ptolemaeus. Der Kopf des Archimedes ist oben, links, wiederholt und wird für ein Bildnis Bramantes gehalten.

Die Zeichnung hat sehr gelitten und ist fast erloschen; siehe Nr. 170.

Silberstift.

Oxford, von Braun nicht vervielfältigt; Passavant 506; Robinson 70; vervielfältigt in Springers Sonderwerk.

Die Gruppe des linken Vordergrundes nach
5 Modelfiguren.

Pythagoras und seine Umgebung; Anaxagoras, zuerst auf einen Stock gestützt, über welchen er mit der linken Schulter hängt, sieht sinnend auf Pythagoras herab; danach erst hat er die aufgerichtete Haltung, die redende Gebärde und das Buch bekommen.

Vergleiche Nr. 170 und Seite 370.

Silberstift auf getöntem Grunde, mit Weiß gehöht.

Albertina, Braun 172; Passavant 201; Springer I, 241, Crowe und Cavalcaselle II, 52 und 53.

Aristippos und Epikur. 6

Die beiden Männer, welche auf der Treppe an einander vorübergehen; der eine ist vom Rücken gesehen und zeigt mit beiden Händen nach links und abwärts; der andere ist von vorne gesehen und hat den linken Arm in die Seite gestemmt, mit der Rechten zeigt er gleichfalls nach links hinüber und zwar so, daß seine rechte Schulter und die rechte Hand durch die Schulterbreite des Aristippos von einander getrennt sind. Beide sind als Gewandfiguren behandelt.

Die Locken des Aristippos, seine linke Hand und sein rechter Fuß sind einzeln wiederholt. Außerdem ein Entwurf für den Medusenkopf auf dem Schild der Minerva.

Silberstift auf getöntem Grunde. Die Figuren sind zum Teil mit Weiß gehöht.

Oxford, Braun 31; Passavant 505; Robinson 71; Crowe und Cavalcaselle II, 53, 54. Von Springer im Gegensinne abgedruckt.

Diese beiden Figuren sind vorzugsweise geeignet, über die Entstehung des Freskos und die Mitwirkung der Schüler an demselben Aufklärung zu geben. Es herrscht nämlich in der Stellung der Hände bei beiden Figuren eine so auffällige Unentschiedenheit, daß durch sie allein ein Eindruck der Unruhe und der gestörten Arbeit hervorgerufen wird.

Auf dieser Silberstiftzeichnung zeigt Aristippos mit der linken Hand auf Diogenes und macht mit der rechten eine Bewegung, welche nicht die der linken einfach wiederholt, sondern die eher mit der offenen Handfläche auf Plato und Aristoteles hinweist, etwa in dem Sinne einer Frage: Wer hat recht? Diogenes oder einer von jenen beiden?

Auf dem Karton, also später als die Zeichnung, ist die

Stellung beider Hände des Aristippos geändert, am rechten Arme sind zwei Hände vorhanden, am linken drei, und es wird nicht klar gemacht, welche Stellung die endgültige sein soll.

Noch unbestimmter ist die Rechte Epikurs in ihrer Haltung. Auf der Silberstiftzeichnung zeigt sie nicht nach rückwärts, sondern sie erlaubt kaum eine andere Deutung, als zeigte sie über Diogenes weg auf Anaxagoras oder Pythagoras hin; ihre Lage ist tiefer als die linke Schulter des Aristippos.

In dieser Lage wurde sie auch in den Karton eingetragen; sie ist an dieser Stelle aber nahezu erloschen, und darnach erst ist die Hand in der Höhe von Aristippos' Kopf gezeichnet und zeigt auf die Gruppen der Mitte hin.

Auch die Richtung des Kopfes ist auf dem Karton bei Epikur eine andere als auf der Zeichnung. Auf letzterer hat der Kopf eine Stellung, welche der Körperhaltung entspricht, er wendet sich eben dahin, wohin die Hand zeigt und ist nicht ganz im Profil gesehen. Auf dem Karton ist der Kopf so gedreht, daß das Gesicht im überschnittenen Profil nach links hingewendet ist. Man sieht mehr vom Kopf als vom Gesicht; der Kopf hat sich also der nach rückwärts zeigenden Hand angepaßt.

Aber — und das ist nun doch wohl ein auffallender und sehr beachtenswerter Umstand — der Oberkörper und die ganze übrige Figur haben diese Wendung nicht mitgemacht; sie sind ganz in derselben Stellung geblieben wie auf der Silberstiftzeichnung. Dadurch hat die rechte Hand im Fresko und auf dem Karton eine ganz unmögliche Lage bekommen, sie schwebt ganz frei in der Luft.

Nun wird darüber doch kein Zweifel bestehen können, daß Raffael selber die Richtung von Hand und Kopf einer Figur nicht erheblich ändern konnte, während er den übrigen

Körper in der vorigen Stellung ließ. So große Sorglosigkeit konnte nur bei den Schülern vorkommen, welche den Karton fertig machten, und welche ganz auf sich selber angewiesen waren, sonst hätte der Epikur im Fresko wenigstens eine andere Stellung bekommen.

Die Beweise für die selbständige Mitarbeiterschaft der Schüler an diesem Entwurf für die „Schule von Athen" werden durch ein Blatt in den Uffizien (Nr. 1224) abschließend ergänzt. Die beiden Männer auf der Treppe sind hier auf das Sorgfältigste durchgeführt und zwar so, wie sie auf dem Fresko ausgeführt wurden. Das Blatt hat die Bezeichnung „Scuola di Raffaello", ist nicht veröffentlicht und wird von Passavant nicht erwähnt. Trotz der sorgfältigen Ausführung ist doch die Bildung der Gliedmaßen ungeschickt; die Knöchel des die Treppe Hinaufsteigenden wie die Füße des Herabsteigenden sind derbe und schwer; ebenso sind die Hände. Die zeigende Hand Epikurs befindet sich in der Höhe von Aristippos' Augen, der Zeigefinger ist sogar etwas nach oben gerichtet; das Gesicht Epikurs steht scharf im Profil nach links, während die Brust sich breit nach rechts herum wendet.

Daß die Figuren in Oxford und namentlich der Aristippos in ihrer ersten Anlage von Raffael mit Silberstift umrissen wurden, bleibt immer eine offene Möglichkeit. Die Gliedmaßen des Aristippos, welche auch innerhalb des Gewandes verfolgt werden können, würden durch die zarte und richtige Zeichnung zu Gunsten dieser Ansicht sprechen.

Dann aber erfolgte eine Ueberarbeitung von derberer Hand, welche die Gewänder geschickt mit Weiß höhte, welche aber den im Schatten stehenden Unterschenkel des Epikur zu einer brettartigen Fläche umarbeitete; dieselbe ist weder am Knie noch am Fuß in den Körper eingegliedert.

7 Minerva in einer Nische stehend.

Die Göttin ist in einer vom Künstler erdachten Tracht dargestellt; sie ist von vorne gesehen und neigt den Kopf nach rechts; mit der erhobenen Rechten stützt sie sich auf eine Lanze, in der herabhängenden Linken hält sie ein längliches Schild mit dem Medusenhaupt.

Die Waffenstücke und das Gewand verzichten auf eine getreue Wiedergabe antiker Vorbilder; ähnlich geformte Schilde haben die Wächter von Peruginos „Auferstehung" in der vatikanischen Gallerie. Der Ausdruck des schreckenerregenden, aufgesperrten Rachens der Medusa ist besser gelungen als auf der vorigen Nummer.

Links sind drei Nischen in starker Verkürzung und von verschiedener Höhe gezeichnet; in denselben stehen schwach gezeichnete Figuren nach Modellen in der Zeittracht.

Dreht man das Blatt herum, sieht man eine männliche Figur, welche den Kopf ins Profil nach rechts dreht, so daß man den Hals übersehen kann; die Ausführung ist flüchtig und zaghaft — nach Crowe und Cavalcaselle II, 57, Anmerkung, ist der Kopf eigenhändig und Vorarbeit für den Herabsteigenden auf der Treppe.

Silberstift auf getöntem Grunde, mit Weiß gehöht.

Oxford, Braun 32; Passavant 509; Robinson 72. Von Springer im Gegensinne abgedruckt.

8 Einer der Schüler des Archimedes.

Der Kopf, der rechte Arm und die Rückenlinie des Schülers, welchen man im Profil nach rechts sieht und welcher seinen rechten Arm mit der verkürzten Hand auf den Rücken seines an der Erde hockenden Gefährten aufstützt; vom Kopf hängt das Haar in geraden Strähnen herab, im Fresko hat dieser Schüler dichtes, gelocktes Haar. Die Formen sind unsicher, allerdings auch undeutlich.

Daneben, rechts, eine nach rechts hin an der Erde hockende Madonna mit dem Kinde, vor ihnen Johannes, der einen doppelt so großen Kopf hat wie das Kind.

Verwischte Silberstiftzeichnung auf rosa Grund, der im Ton mit anderen, eigenhändigen Blättern übereinstimmt.

Lille, Braun 52; Passavant 392; liller Katalog 684; von Springer als echt anerkannt.

Zoroaster, Timon, Pyrrho. 9

Die Figuren neben dem Schreibenden über der Archimedesgruppe in einer vom Karton wie vom Fresko abweichenden Anordnung.

Rötel.

Städelsches Institut in Frankfurt am Main; von Passavant nicht erwähnt; Springer giebt im Sonderwerk, Seite XXIII, einen Abdruck.

Zoroaster ist statt in ganzer nur in halber Figur sichtbar; er steht hinter einer Brüstung, den Körper nach links, den Kopf nach rechts gewendet; in der Rechten hält er eine Kugel, mit dem linken Arme stützt er sich auf die Brüstung.

Pyrrho lehnt sich nicht gegen den Sockel eines Pilasters, wie im Fresko, sondern gegen die Brüstung, hinter welcher Zoroaster steht; seine Rechte ist erhoben, im Fresko liegt sie unbewegt.

Es fehlt diesen Figuren jede Linie des nackten Körpers innerhalb des Gewandes, und die übereinander geschlagenen Beine des Timon, der nach der gelehrten Auslegung „seinen Schwerpunkt außer sich hat und deshalb ein Bild des philosophischen Eklektizismus ist" — übrigens ein einfacher Schreiber, der auf dem Parnaß in ärmlichster Weise wiederholt wurde — sind von verschiedener Länge und Breite und sind unklar in der Zeichnung; die des Pyrrho sind ebenso schwach.

Die Gewänder haben die eigentliche Arbeit gemacht, aber sie sind im Vergleich mit den besseren Figuren des Kartons im Fall der Stoffe wenig verstanden. Springer nimmt an, daß diese Zeichnung als Schülerarbeit anzusehen sei; ob aber deshalb auf eine verloren gegangene eigenhändige Zeichnung zu schließen ist, muß nach den Ergebnissen vorstehender Untersuchungen zweifelhaft erscheinen.

10 Ein Teil der Architektur.

Die Wand mit der Apollostatue; die folgende, verkürzte Innenwand; ein Durchblick durch den Kuppelraum; die hintere, durch ein gewölbtes Thor durchbrochene Mauer.

Getuschte Federzeichnung.

Oxford, von Braun nicht vervielfältigt; von Passavant nicht erwähnt; von Robinson als zweifelhaft behandelt; ebenso Crowe und Cavalcaselle II, 56; abgedruckt in Springers Sonderwerk S. XVI.

Gegen die eigenhändige Ausführung sprechen die gedrückten Linien der gewölbten Decke, die vielen, für einen Entwurf nebensächlichen Zierformen, welche genau dem Fresko entsprechen, und welche nach demselben gemacht sein werden.

Auch die genauere Angabe aller Figuren des Reliefs unter der Apollostatue, die Wiederholung Apollos und der ersten Nischenfigur auf der verkürzten Wand im Anschluß an das Fresko lassen darauf schließen, daß die Zeichnung nach dem Gemälde gemacht sei.

11

Die Philosophie und zwei Putten mit Tafeln

sind ohne den Kreisabschnitt des Sternenhimmels nach dem gemalten Relief unter der Minervastatue sorgfältig ausgeführt; die rechte Hand der Hauptfigur ist zerstört.

Über dieser Gruppe ist oben, links, der Oberkörper der

„Philosophie" vom Deckenbilde überaus schwächlich und willkürlich in der Kleidung wiederholt; sie wendet den Oberkörper nach rechts, den Kopf nach links und hält auf schwerfällige Art in jeder Hand ein Buch.

Oben, links, ist das Gewand der „Philosophie" aus der „Schule" sorgfältig wiederholt; vom Körper (in einer veränderten Stellung) sieht man nur die ganz nach links gewendeten Beine.

Federzeichnung.

Florenz, Braun 513; Passavant 127; von Springer in seinem Sonderwerk abgedruckt und in dessen „Raffael und Michelangelo" als echt verzeichnet; Crowe und Cavalcaselle sind zweifelhaft (II, 57).

Die Wiedergabe aller Körperumrisse ist schwächlich; das rechte Bein der Hauptfigur, als Körper im Gewande angesehen, ist ganz verständnislos gemacht.

Von späterer Hand ist Lionardo auf die Zeichnung geschrieben, der Irrtum irgend eines Besitzers, der von Mulinari weiter verbreitet wurde.

Die „Philosophie" ist von Marcanton gestochen, Bartsch XIV, Nr. 381.

Die Gruppe der Kämpfenden in dem Relief unter der Apollostatue. 12

Es sind fünf Figuren, von welchen drei einer Federzeichnung des britischen Museums (Nr. 138) in veränderter Anordnung nachgebildet sind; der Kopf eines im Profil nach rechts gerichteten, schreienden Kriegers gleicht einem Kopfe des großen Kriegerfrieses in Oxford Nr. 134.

Der Vergleich der Rötelzeichnung mit diesen Federzeichnungen fällt zu Ungunsten der ersteren aus; ihr fehlt jene überlegene Sicherheit in der Darstellung des Nackten, welche den Kriegergestalten von Raffaels Hand eigen ist. Je dich-

tere Strichlagen auf der Rötelzeichnung gemacht werden, desto unklarer wird die Wirkung, während man das Umgekehrte erwarten sollte.

So flüchtig die Köpfe der Kriegergruppen als Federzeichnungen gemacht sind, sie bestätigen doch, daß solche Kraft des Ausdruckes den Köpfen in Rötel fehlt; der Schreiende ist eine überaus schwachmütige, gähnende Wiederholung der Vorlage, welche höchste Leidenschaft des Kampfes, Schrecken und Wut in packender Weise zur Darstellung bringt.

Die Schwäche der Rötelzeichnung tritt ganz besonders auch an den verfehlten Verkürzungen hervor, die um so weniger gelingen, je mehr Mühe auf sie verwendet wird. Man findet Muskelbäuche, namentlich an den Schultern, welche nicht auf Grund anatomischer Kenntnisse entstanden sind, die vielmehr als ganz willkürliche Gebilde angesehen werden müssen.

Zu vergleichen ist die bewundernde Anerkennung für dies Blatt bei Crowe und Cavalcaselle II, 58, auch die Anmerkung.

An den hellen Linien innerhalb der dichtesten Rötelstriche ist zu erkennen, daß zuerst eine Silberstiftzeichnung vorhanden gewesen ist, welche als Vertiefung stehen blieb.

Der Parnaß.

Nr. 174.

1 Die Muse Kalliope.

Nach links hin ausgestreckt liegt die Muse mit aufgerichtetem Oberkörper an einer niedrigen Erhöhung; das Gesicht ist fast ins Profil nach rechts gedreht, der Blick ist nach oben geschlagen.

Der aufgestützte linke Arm hält den Körper, der er-

hobene rechte Arm ist ohne das Musikinstrument dargestellt, das die Muse auf dem Fresko in der Hand hält. Der rechte Fuß ist über den linken gelegt.

Der rechte Arm und der rechte Busen ist unverhüllt, der übrige Körper ist mit einem griechischen Gewande bekleidet.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 169; Passavant 202; Crowe und Cavalcaselle II, 69.

Mr. Muntz (Raphael archéologue) hat in der Kalliope eine Nachbildung der vatikanischen Ariadne erkannt, welche unter Julius II. in Rom gefunden war. Es ist lehrreich, die Gewandmotive der Zeichnung mit denen der Statue zu vergleichen, um die unbedingte Freiheit der Nachbildung gegenüber einem ausgezeichneten Kunstwerk auch dann wahrzunehmen, wenn übereinstimmende Formen gebildet werden.

Diese Zeichnung ist unter den Entwürfen für den Parnaß voran gestellt, weil sie von besonderer Wichtigkeit für die Beurteilung der übrigen ist, die alle durch ihre Größe eine Sonderstellung einnehmen.

In dieser Zeichnung ist unbedingt die Hand des Meisters die ausführende; man beachte die Sicherheit, mit welcher jeder Federzug gemacht ist und die Zweckmäßigkeit jedes desselben. Die Zeichnung bietet gerade so viel, wie nötig ist, nicht mehr und nicht weniger. An den beschatteten Stellen sind die Striche wohl dicker und dichter, aber jeder derselben hat seinen bestimmten Zweck; Strichlagen, schichtweis und in größerer Ausdehnung kommen nicht vor. Die Gesichtszüge sind klar und ausdrucksvoll, die Haltung des Kopfes ist feinbewegt.

2

Von den übrigen Entwürfen ist keiner so gut, so meisterlich, wie dieser. Auf der Rückseite findet man eine zweite Gewandstudie, deren Bestimmung nicht sofort erkannt wird, deren Bedeutung aber eine doppelte ist.

Kopf und Hals fehlen wie der untere Abschluß der dichten, senkrechten Falten eines Untergewandes; außerdem ist die obere Körperhälfte zum Teil verklebt, weil hier das Papier schadhaft geworden ist, und die Kalliope auf der andern Seite geschützt werden mußte.

Die Federführung ist in manchen Punkten ähnlich wie beim Gewand der Muse, aber man bemerkt zugleich eine nachlässige und ausdruckslose Formensprache.

Die Mängel der Faltenbildung werden noch überboten durch eine ausdruckslose Linie, welche den unbekleideten rechten Arm bedeuten soll. Crowe und Cavalcaselle heben II, 68, Anmerkung, die kunstvolle, sichere Hand hervor.

3

Dies Gewand ist für die viel bewunderte Muse bestimmt, welche vom Rücken gesehen wird. Daß sie nicht als eine Wiederholung nach dem Fresko angesehen werden darf, ergiebt sich aus dem Entwurf für die Muse Urania, gleichfalls in der Albertina (Braun 170; Passavant 203).

Die mündlich mitgeteilten Bedenken des Herrn Dr. Meder gegen die Eigenhändigkeit dieses Entwurfes sind durchaus berechtigt; die Zeichnung ist von derselben Hand, welche die vom Rücken gesehene Muse anfertigte.

Beide Entwürfe sind für das Fresko verwendet; sie bestätigen auf das Nachdrücklichste, daß Raffael auch bei der Ausführung des „Parnaß" schon den ersten Entwurf den Schülern überlassen hat, und daß er ihnen nur ausnahmsweis mit eigenhändigen Handzeichnungen zur Hülfe kam.

Beim Vergleich der übrigen Blätter für den „Parnaß" mit der „Muse Kalliope" in der Albertina, welche in ihren Maßen das Herkömmliche nicht überschreitet, wird man nur wenige finden, die ihr als gleichwertig an die Seite gesetzt werden können. Außer den drei Köpfen in Windsor, den drei Füßen in Lille und den drei Händen im britischen

Museum ist alles andere anfechtbar. Nur unter diesem Vorbehalt wird der Apollo und die Gewandstudie für den Horaz ins Verzeichnis aufgenommen.

Nr. 175.

Apollo allein.

Der Gott, fast unbekleidet, nimmt ungefähr dieselbe Stellung ein, wie im Fresko, doch ist der Blick nicht nach oben gerichtet, sondern zur Seite; er spielt eine fünfsaitige (eine Doppellinie führt zu demselben Wirbel hin) Geige, welche als Federzeichnung unvollständig ausgeführt ist.

Der linke Arm mit der Geige ist in einer veränderten, stärker verkürzten Handstellung wiederholt, welche auf der großen Zeichnung für den Parnaß (Seite 446) beibehalten ist. Das Fresko hat eine weniger verkürzte Hand. Die fünfsaitige Geige hat auch das Fresko, sie war die Erfindung eines gleichzeitigen, berühmten Musikers.

Federzeichnung über Silberstift.

Lille, Braun 93; Passavant 393; liller Katalog 728; Springer I, 230; Crowe und Cavalcaselle II, 67.

Die Rückseite des Apollo enthält als Schülerarbeit das Gewand des Homer.

Nr. 176.

Die Köpfe Homers, Vergils und Dantes.

Federzeichnung über Silberstift.

Windsor, Grosvenor company Nr. 6; Passavant 431.

Mr. Gruyer hat die Übereinstimmung des Homerkopfes mit dem Kopfe des Laokoon im Vatikan hervorgehoben. Der Laokoon war 1506 in den Titustermen aufgefunden, und die Berichte der Augenzeugen sind erhalten, welche dem

Staunen und der Bewunderung der Künstler und der Gelehrten Ausdruck geben.

Wer den Homerkopf des Freskos mit seinen buschigen, weißen Augenbranen über den geschlossenen Augen in der Erinnerung hat und ihn oder diese Zeichnung im Gedächtnis mit dem Laokoon vergleicht, wird solche Uebereinstimmung nicht ohne Weiteres zugeben.

Erst der unmittelbare Vergleich der Zeichnung mit dem Laokoonkopfe macht es zweifellos, daß Mr. Gruyer recht hat; aber es ist bemerkenswert, wie selbständig Raffael auch hier verfuhr.

Derselbe Künstler, den man herabsetzen zu können glaubt, wenn man ihn einen Idealisten schilt, wird in dieser Zeichnung gegenüber der stilisierten Kunstweise der Alten zu einem strengen Realisten und beweist dadurch, daß der berechtigte Idealismus mit beiden Füßen in der Wirklichkeit steht.

Zug um Zug sind die Gesichtszüge Homers, sein Kopf, seine Barthaare, dem Laokoon nachgebildet und doch macht nicht eine einzige Linie den Eindruck als wäre sie abgeschrieben, sondern jede Stirnfalte, jede Haarlocke ist dem Leben nachgebildet.

Jeder Künstler von Bedeutung huldigt dem Naturalismus und muß ihm huldigen, wenn er nicht auf beiden Seiten hinken will. Der ausgeprägteste Naturalismus macht nur noch nicht den Künstler wie er sein soll, und das übersieht die moderne Kunst.

Zum Künstler im kulturgeschichtlichen Sinne des Wortes gehört mehr; dazu gehört etwas, was der moderne Maler nicht nur nicht hat, sondern was er verleugnet, die Idee.

Beschreiben läßt sich die Idee nicht, weil sie dem geistigen Leben der Menschen angehört; deshalb ist sie doch wirklich

vorhanden, Dürer hat dafür einen besonderen Ausdruck, er nennt das die „öberen Eingießungen". Dürer war doch wohl ein Mann, der etwas konnte; er hat, dreihundert Jahre vor Goethe, einen Vers desselben vom Standpunkt des Malers umschreibend, gesagt: „Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie"; — Dürer wird auch vom einseitigen, modernen Naturalismus gehört werden müssen, damit der Künstler nicht nur vor der Natur, sondern auch vor der Idee Achtung bekommt.

Nr. 177.

Dante. 7

In derselben Haltung wie auf dem Fresko steigt er von links den Berg hinan; der Kopf ist weniger ausdrucksvoll als auf der vorigen Zeichnung, vielleicht ist dies Blatt nur die Wiederholung eines Schülers, welcher der Vorlage in den einzelnen Strichlagen des Gesichtes genau folgt.

Federzeichnung über Silberstift.

Albertina, Braun 182; Passavant 204.

Nr. 178.

Horaz. 8

Das Gewand der ersten Figur des Freskos, rechts, das im Gemälde jedoch anders angeordnet ist.

Ferner sind die Hände derselben Figur und die rechte Hand des Mannes, der im Fresko auf der rechten Seite vor dem ersten Lorbeerbäumchen steht, einzeln gezeichnet.

Federzeichnung über Silberstift. Rückseite der nächstfolgenden Nummer.

Britisches Museum, Braun 78; Passavant 443.

Nr. 179. 9

Drei einzelne Füße.

Zwei gehören dem Horaz, einer dem Ovid.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Lille, Braun 71; Passavant 394; liller Katalog 713.

Diese Füße sind, wie die Hände der vorigen Nummer auf einem Blatte der Albertina vereint, als Schülerarbeit wiederholt. Feder und Sepia, mit Tusche und Feder übergangen.

Außerdem enthält diese Wiederholung den Kopf des Laien, welcher sich im Vordergrund, rechts, der „Disputa" über die Brüstung lehnt, sie verweist auf ein verschollenes, eigenhändiges Blatt.

10 Eine Gewandstudie als Schülerarbeit.

Auf dem vollständigen Entwurf für das ganze Gemälde in Oxford (siehe die folgende Nummer) bildet ein einzelner Mann rechts, vorne, den Abschluß, der in ganzer Figur, leicht nach links gewendet, dasteht; er weist mit beiden Armen nach links und dreht den Kopf nach rechts. Auf der vorliegenden Zeichnung sind Kopf, Oberkörper und Beine in größerem Maßstabe ausgeführt und von der rechten Schulter fällt ein schwerer, nachschleppender und in den Falten unklarer Mantel herab.

Der rechte Arm ist mit einer veränderten Anordnung des Mantels wiederholt.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung; Rückseite der Nummer 178.

Britisches Museum, Braun 68; Passavant 443; Crowe und Cavacaselle II, 62.

11 Vollständiger Entwurf für den ganzen „Parnaß" in einer vom Fresko abweichenden Anordnung der Figuren.

Die Gruppen des Vordergrundes rechts und links vom Fresko fehlen, an ihrer Stelle ist an jeder Seite eine einzelne Figur vorhanden (vergleiche die vorige Nummer).

Diese merkwürdige Zeichnung wird wohl von Niemanden für eigenhändig gehalten, so wenig in der Vorzeichnung wie in der Federzeichnung, obgleich die Figuren sehr sicher im Umriß sind und sorgfältig und klar durchgeführt wurden; Verkürzungen sind geschickt gemacht (Apollos Arm). Aber der Ausdruck aller Köpfe und einzelne Derbheiten der Körperform schließen die Mitwirkung Raffaels aus.

Angeblich hat Marcanton nach dieser Vorlage seinen großen Stich gemacht, eine Annahme, die schon deshalb wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat, als der Stich in Körperformen und Gewändern ganz unabhängig von der Zeichnung ist, auch in der Anordnung der Figuren.

Die Grundlage aller gelehrten Kunstforschung, Vasari, beschreibt das Fresko nach dem Stiche Marcantons und überstürzt sich dabei in verzückten Worten über die Macht der „semplici colori", die so große Wunder bewirken können.

Der Stich ist vielmehr ein Beweis mehr für die Selbständigkeit der Schüler, derjenigen Künstler, welchen die Ausführung von Arbeiten oblag, deren amtlicher Vertreter Raffael war. Marcanton verwendet die Anordnung des Ganzen wie die Einzelfigur ganz nach eigenem Ermessen und verrät nicht die leiseste Absicht, dem Gemälde gerecht werden oder demselben sich nur anschließen zu wollen. Apollo spielt die Leier, ist lang gelockt und trägt eine antikisierende Gewandung.

Der Stich ist eine neue Bearbeitung des gegebenen Vorwurfs, deren erste Form in der Zeichnung vorliegt. Marcanton führte eine reichere Wiederholung ganz nach eigenem Geschmacke aus; er belebte die Luft mit fliegenden Liebesgöttern, die im Fresko nicht vorkommen, wohl aber in Vasaris Beschreibung.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung.

Oxford, Braun 30; Passavant 510: echt; Robinson 68:

schwankend; Springer I, 229: unecht; Crowe und Cavalcaselle II, 62: unecht.

Das Heliodorzimmer.

1 Gottvater erscheint dem Abraham.

Von links schwebt Gottvater in einer Wolke heran, getragen von Engelknaben, mit der Linken wie mit der Rechten in die Ferne zeigend.

Vor ihm kniet nach rechts hin Abraham, sich tief niederbeugend, den Kopf erhebend; seine Hände sind an einandergelegt; mit seinem linken Arm umschließt er einen auf der Erde stehenden Knaben.

Nach rückwärts sieht man die Pfosten einer Thür; im Eingang des Hauses steht eine Frau, welche auf dem linken Arm ein Kind trägt, und welche auf einen größeren, neben ihr stehenden Knaben herabsieht.

Dieser in unmittelbarer Anlehnung an Michelangelo entstandene Entwurf: Gottvater, von Engeln getragen, die gewaltigen Formen aller Figuren, die an Michelangelos Madonnenbild erinnernde Stellung des Kindes in Abrahams Arm, macht das ganze Werk als Schülerarbeit kenntlich.

Auch die zeichnerische Ausführung ist von einer fremden Hand; das Ganze ist sehr geschickt gemacht, ist künstlerisch sicher, aber es ist weder in der Art Raffaels noch in der Michelangelos gehalten.

Marcanton hat die Komposition gestochen.

Florenz, Braun 488; von Passavant nicht erwähnt; Crowe und Cavalcaselle II, 110, wie Morelli, die Galerie Borghese, S. 163, geben das Blatt beide Pontormo. Vergl. Springer I, 269, 270, der sich mit der Annahme zu behelfen sucht, daß Raffael die Formen Michelangelos nachgeahmt habe.

Nr. 180. 181. 2. 3

Die Köpfe der beiden Engel, welche Heliodor vertreiben.

Sepiamalerei; die mit der Feder gezeichneten Umrisse der Formen und die bewegten Haare sind durchstochen.

Louvre, Braun 261, 262; Passavant 326 verzeichnet beide Blätter unter einer Nummer; Springer I, 269: Kartonreste; Crowe und Cavalcaselle II, 111, 112: Giulio Romano.

Diese beiden in der für das Fresko erforderlichen Größe hergestellten Blätter werden meist für Bruchstücke des Kartons angesehen. Doch beweist der Kopf des zweiten, hinter dem Pferde schwebenden Engels auf der Zeichnung an dem Aufhören aller Linien des Körpers und des Gewandes in erheblichem Abstande vom Rande, daß nicht ausgerissene oder ausgeschnittene Stücke vom Karton vorliegen, sondern daß dieser Kopf wenigstens für sich ausgeführt ist; nach dieser eigenhändigen Vorlage für den wichtigsten Teil des Ganzen werden die Schüler die Malerei ausgeführt haben. Das Haar ist auf der Zeichnung viel lebendiger in der Wirkung, als im Fresko, das auch im Ausdruck der Köpfe hinter den Zeichnungen weit zurücksteht.

Die künstlerischen Vorzüge der Zeichnungen sind noch erhalten, obwohl dieselben sehr gelitten haben und Mariette ganze Stücke ergänzt haben soll.

4

Über den zum Heliodorfresko gehörigen Pferdekopf in Oxford, der eingerahmt ist, und der sehr hoch hängt, berichtet Mr. Robinson unter 86.

5

Der Entwurf zum Fresko, welchen Herr von Savigny besaß, ist nicht veröffentlicht; Passavant 255 drückt sich sehr vorsichtig aus und Crowe und Cavalcaselle II, 111 halten

denselben für unecht; ebenso Springer I, 272; Rumohr III, 105 hält nur die Sepiamalerei („eine einzige Tuschlage") für eigenhändig.

6 Der in Prozession getragene Julius II.

Die Anordnung der Figuren ist anders als auf dem Fresko. Die Ausführung ist flüchtig, außerdem aber sehr schwach, den untersetzten Figuren fehlt jeder Linienzusammenhang. Auch diese Zeichnung beweist die Selbständigkeit der Schüler.

Louvre, Braun, 238; Passavant 344: „raphallesque"; Springer I, 275, Anmerkung: echt; Crowe und Cavalcaselle II, 111, in der Anmerkung: nicht Raffael.

6 Die Messe von Bolsena.

Für dies Fresko werden allein in Oxford drei Entwürfe aufbewahrt, von denen einer wenigstens von der Hand eines tüchtigen Schülers gemacht ist. Vom Fresko weichen alle stark ab: der Papst kniet links, und die Gruppen am Fuße der Treppe fehlen.

Diese Blätter sind kaum anders zu erklären, als daß die Schüler vom ersten Entwurf an ihren eigenen Ansichten nach einer gegebenen Weisung folgten, und daß sie dann im Wetteifer arbeiteten.

Ein weiterer Entwurf ist im Louvre; auf der Rückseite enthält das Blatt die „apokalyptische Vision", gleichfalls ein Entwurf, der ganz allein von einem Schüler gemacht ist.

Oxford, Braun 37; Passavant 515; Springer I, 269: nicht echt; ebenso Crowe und Cavalcaselle II, 112.

7 Attilas Begegnung mit den Apostelfürsten.

Eine höchst sorgfältig ausgeführte Arbeit, welche sich vom Fresko hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß sich die Papstgruppe unscheinbar klein im Hintergrunde befindet.

Auf der Messe von Bolsena war Julius der II. noch als lebender Zeuge des göttlichen Wunders dargestellt worden. Das Attila-Fresko entstand in der Zeit zwischen dem Tode Julius II. und der Thronbesteigung Leo X. Damit könnte es zusammen hängen, daß die Papstgruppe zuerst im Hintergrunde bleibt. In Oxford ist ein anderer Entwurf für das Fresko als Schülerarbeit, der links eine Gruppe von Figuren um den auf einem Thronsessel getragenen Papst enthält; der dargestellte Papst trägt aber nicht die Züge Leo X.

Das Attila-Fresko bot daher den erwünschten Anlaß, dem neuerwählten Nachfolger Julius II. zu huldigen (vergleiche hierüber Hettner, italienische Studien, S. 218) und zwar gleich in der Form, daß Leo X. im Bildnis handelnd in das dargestellte Ereignis eingriff.

Trotz aller Sorgfalt fehlt dem Entwurf jede raffaelsche Eigenart; zu vergleichen ist der großartige, in Sepia ausgeführte Entwurf für die „Disputa" in der Albertina, Nr. 161. Wenn Passavant die Seltenheit einer so durchgeführten Zeichnung Raffaels hervorhebt und der Ansicht ist, daß die sorgfältige Arbeit notwendig war, weil Raffael dem Papste den Entwurf vorlegen mußte, wird das dahin richtig zu stellen sein, daß einer der tüchtigeren Schüler Raffaels sein Bestes that, um sich zu empfehlen.

Ob Perin del Vaga dieser Schüler gewesen sei, wie Morelli vorschlägt, ist hier nicht zu untersuchen; hier handelt es sich nur um das, was Raffael eigenhändig gemacht hat und was nicht.

Nach dem Fresko kann die Zeichnung nicht gemacht sein, wie Springer meint, der die Ausführung für Schülerarbeit hielt; nach dem Fresko ist eine Zeichnung in den Uffizien gemacht, dort dem Giulio Romano zugeschrieben.

Der Louvrekatalog, der den großen Entwurf für die

Konstantinschlacht preisgiebt, hält die Eigenhändigkeit dieses Entwurfes aufrecht.

Sepiamalerei, mit Weiß gehöht.

Louvre, Braun 235; Passavant 342; Crowe und Cavalcaselle II 113, 150; Springer I, 275; Morelli, Die Galerie Borghese, S. 185.

Die Befreiung Petri.

Eine in der Anordnung der Figuren vom Fresko abweichende Komposition, die verschieden beurteilt aber jetzt wohl von Niemanden mehr für eigenhändig angesehen wird. Die Ausführung ist geschickt gemacht und liefert einen Beweis mehr, daß der erste Entwurf eines berühmten Wandgemäldes als Schülerarbeit anzusehen ist. Passavant 129.

Die Wand, an welcher die „Befreiung Petri" gemalt wurde, sollte ursprünglich eine „apokalyptische Vision" zur Darstellung bringen; der Entwurf für dieselbe befindet sich in der Louvresammlung (vergleiche S. 450).

Handzeichnung als Bibelbild.

Nr. 182. 1

Die Verteilung der Loose an die israelitischen Stämme.

Links sitzt ein König unter einem Zeltdache auf seinem Throne, in vornehmer Gelassenheit und wohlwollend ist er Zeuge der Loosverteilung.

An seiner Rechten, vorne links, sitzt der Oberpriester, ein Bild unduldsamer Starrheit; auf der anderen Seite des Thrones stehen drei Männer der Leibwache.

Rechts bilden zehn Vertreter der Stämme eine bewegte Gruppe von Männern; zwei haben ihr Loos erhalten und weisen mit ausgestreckten Armen in die Landschaft hinaus.

In der Mitte des Ganzen, dem König gegenüber, steht ein unbekleideter Knabe vor zwei Urnen; seine Linke ruht an dem Rande der vorderen Urne, mit der nach rückwärts ausgestreckten Rechten übergiebt er einem Alten die Loosnummer, der sie mit dem Ausdruck der Zufriedenheit liest; mit Spannung erwartet der Nächste die Entscheidung. Hinter den Vertretern der Stämme erheben sich Rauchwolken, wie von Opferaltären.

Windsor, Grosvenor company Nr. 12; Passavant 420; Springer II, 147: echt.

Diese lebensvollen Figuren, ihre ausdrucksvollen Köpfe und sicher gezeichneten Körper bieten unter den Entwürfen

für die sogenannte Bibel Raffaels allein die Merkmale einer eigenhändigen Arbeit dar. Die Schwierigkeit des Vorwurfes für eine bildliche Darstellung mag den besonderen Anlaß geboten haben, daß Raffael die Feder in die Hand nahm.

Eine schwächere etwas veränderte Wiederholung dieses Entwurfes ist in der Louvresammlung, sie ist in Sepia ausgeführt, und alle Figuren haben ihre künstlerische Eigenart verloren. Das Fresko entspricht der Federzeichnung in Windsor. Auch in der Ambrosiana ist eine Wiederholung in Sepia, Tusche und Weiß.

In den „Jahresberichten der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Wien 1895, hat sich Herr Dr. Dollmayr eingehend über die Entwürfe für die Bibel Raffaels ausgesprochen; er hat den verschiedenen Wert, die Verschiedenartigkeit der Ausführung und der Entstehungsursache hervorgehoben. Namentlich ist zu berücksichtigen, daß viele dieser Blätter als alte Wiederholungen berühmter Werke für Sammler anzusehen sind, bei denen diese Bilder von jeher in großem Ansehen standen.

In kleinerem Maßstabe wiederholt sich also bei den Bibelbildern, was von der ganzen römischen Zeit gesagt werden muß, man hat bisher einen großen Meister zu oft nach Schülerarbeiten beurteilt.

Deshalb müssen die unter Raffaels Namen gehenden Werke erneuten Untersuchungen unterzogen werden; ihre Zahl muß so lange rücksichtslos zusammengestrichen werden, bis der Name Raffael die sichere Gewähr für ungetrübten künstlerischen Genuß bietet.

Auf die große Zahl der Nummern kommt es nicht an. Wie wenig ist von abgeschlossenen Werken Leonardos erhalten, und doch genügt es, in Verbindung mit den erhaltenen Handzeichnungen, den größten Gelehrten seiner Zeit als einen der größten Künstler aller Zeiten zu kennzeichnen.

Raffael dagegen, von dem eine große Zahl wohlerhaltener, ganz vollendeter Werke außer einem kostbaren Schatz an Handzeichnungen erhalten ist, muß es sich gefallen lassen, mit der mühevollsten Umständlichkeit, mit den gelehrtesten Hülfsmitteln und mit großen Kosten jedes Jahr mehr zum Schatten, wenn nicht zum Zerrbild seiner selbst herabgesetzt zu werden.

Handzeichnungen für die Tapeten.

Raffaels Stellung zu seinen Schülern und deren Mitwirkung bei den bekanntesten Werken der italienischen Hochrenaissance, welche man als eigenhändige Werke des Meisters allein anzusehen gewöhnt ist, erhält durch die Entstehungsgeschichte der Tapete, welche den „wunderbaren Fischzug" darstellt, reichste und klarste Beleuchtung.

Auch diese Entwürfe liefern den unumstößlichen Beweis dafür, daß den Schülern die Ausführung der wichtigsten Werke, einschließlich des ersten Entwurfes, zufiel.

Dieser Geschäftsgang, wie man wohl sagen darf, entspricht nicht den herkömmlichen Vorstellungen, noch dem jetzt üblichen Verfahren bei der Herstellung umfangreicher Kunstwerke, kann aber in jener Zeit nichts Ungewöhnliches gewesen sein.

Der Regel nach wurden Werke, deren Vollendung als Arbeit eines Einzelnen viele Jahre in Anspruch genommen hätte, derart zustande gebracht, daß ein Meister, zu dem man Vertrauen hatte, als Unternehmer verpflichtet wurde, der seine Mitarbeiter dann aber nach eigenem Ermessen anstellte und viel größere Freiheit hatte, wie viel er den Mitarbeitern überlassen wollte, als man annehmen möchte.

Der Wortlaut des Kontraktes ist erhalten, den Pintoricchio abschloß, als er die Fresken in der Dombibliothek zu Siena malen sollte. Es wurden ihm ins Einzelne gehende Ver-

pflichtungen auferlegt; er sollte alle Kartons und alle Zeichnungen eigenhändig ausführen und sollte namentlich im Karton wie im Fresko alle Köpfe mit eigener Hand herstellen; er sollte vor Vollendung der Wandgemälde kein anderes Werk in Angriff nehmen.

Die Mitwirkung der Gehülfen war demnach selbstverständlich; man suchte sich die eigenhändige Arbeit so gut es ging zu sichern, aber daß bei der Ausführung solcher Kontrakte willkürlich verfahren wurde, ist daraus zu schließen, daß die Kapelle von San Giovanni in Siena nach der Vollziehung des Kontraktes und vor Ablieferung der Bibliothek-Fresken von Pintoriechio ausgemalt wurde.

Der Bronzeschmuck des Hochaltars im Santo zu Padua gilt als Werk Donatellos und war sicherlich bei Donatello allein in Auftrag gegeben. Aber es wird nicht nur eine größere Anzahl von Schülern und Gehülfen in den Kontrakten namentlich genannt, auf den wiederholt besprochenen Flachreliefs durften sich sogar Ser Antonio di Giovanni da Senis mit den Seinen und Ser di Piero und Bartolommeo mit den Seinen als Meister nennen, tüchtige Werke, dem Meister sehr nahe stehend, während andere Bronzefiguren dieses Altarschmuckes deutlich die schwache Schülerhand erkennen lassen, aus welcher sie hervorgegangen sind.

Rumohr hatte Gelegenheit, im Archiv der Gonzaga in Mantua einige Blätter mit Wochenrechnungen einzusehen, aus welchen hervorgeht, daß Giulio Romano bei seinen Arbeiten im Schlosse und im Palaste del T zehn bis zwanzig Schüler beschäftigte. Danach zu schließen sind die wenigen Künstlernamen, welche als Schüler Raffaels im Vatikane genannt werden, nur die Generale eines Heeres von ausübenden Künstlern und untergeordneten Gehülfen.

Der feste Zusammenhang unter den vier Entwürfen für den „wunderbaren Fischzug" ist in so vielen großen und

kleinen Zügen handgreiflich nachweisbar, der Unterschied im künstlerischen Wert zwischen den eigenhändigen und den nicht eigenhändigen Entwürfen ist so offenkundig, daß es nicht möglich ist, sich der Beweiskraft der Thatsachen länger zu verschließen.

Drei dieser Entwürfe sind in der Albertina, einer ist in Berlin, die übrigen sind Wiederholungen. Der erste Entwurf ist von der Hand eines Schülers; der erste eigenhändige Entwurf enthält auf der Rückseite des Blattes die höchst selbständige Verwendung desselben von der Hand eines Schülers; sie alle vier beweisen, daß Raffael bei der Herstellung der Tapete nur anleitend thätig war, daß er nur ausnahmsweise selber Hand anlegte.

Der erste Entwurf für den „wunderbaren Fischzug" ist von einem Schüler gemacht, der sich in die Absichten des Meisters nicht so hineingefunden hatte, wie wünschenswert war, um der gestellten Aufgabe entsprechen zu können. Gleichwohl ist die Zahl der Figuren, sind ihre Beziehungen zu einander ganz genau ebenso, wie es Raffael in seinem ersten, eigenhändigen Entwurfe und für die endgültige Anordnung beibehalten hat.

Damit ist der unumstößliche Beweis erbracht, daß der erste Entwurf für ein bedeutendes Werk dem Schüler überlassen war. Dieser Sachverhalt wird bestätigt durch die Entwürfe für die „Begegnung Attilas mit Leo I"; für die „Messe von Bolsena"; für die „Befreiung Petri"; für die „apokalyptische Vision"; für den „Tod des Ananias" (die Albertina hat einen geschickt gemachten, in der Zeichnung unsicheren, höchst wirkungsvollen, aber von der Tapete vollständig verschiedenen Entwurf in Sepia); für die „Predigt des Paulus in Athen" (die gute Sepiazeichnung von einem Schüler besitzt das Louvre).

Ähnlich liegt die Sache bei manchen Madonnenbildern

der römischen Zeit, denen wohl eigenhändige Federzeichnungen ziemlich gut entsprechen, von denen aber kein eigenhändiges Gemälde nachweisbar ist. Man glaubt, dieselben für verschollen ansehen zu können, wahrscheinlich sind sie von Raffael nie gemalt worden („Madonna von Loretto").

Andere berühmte Staffeleigemälde giebt es, welche schon in den Entwürfen auf die Schüler zurückgehen, die aber doch nach der Ueberlieferung für eigenhändig gelten, obwohl die Unhaltbarkeit solcher Annahme sich schon aus der Ueberlegung ergiebt, daß Raffael unmöglich Entwürfe seiner Schüler für eigene Zwecke benutzt haben kann.

Zu solchen Werken gehört die „Perle" Philipps II., ein Madonnenbild in Madrid, auf welchem die unnatürliche, geradezu unschöne Stellung der Maria störend genug wirkt; der Kopf der heiligen Elisabeth ist nach einer sehr guten, nur nicht raffaelischen Rötelzeichnung in Oxford gemalt (Braun 54; Passavant 480).

Reiter für die „Kreuztragung" (Rötelzeichnung in der Albertina, Braun 178, Passavant 226); die Frauengruppe aus demselben Gemälde (Rötelzeichnungen von verschiedenen Händen in Oxford (Braun 48; Passavant 464) und in Florenz (Braun 491, Passavant 107); Apostel für die Verklärung in allen großen Sammlungen in roter und in schwarzer Kreide sind ebenso verschiedenartig wie verschiedenwertig und haben dazu beigetragen, die herrschende Verwirrung zu vermehren.

Die wichtigsten Beweise für die weit gehende Unabhängigkeit der Schüler sind in den Rötelzeichnungen niedergelegt, die alle Übergangsstufen vom eigenhändigen Meisterwerk bis zur unsichersten Mittelmäßigkeit enthalten. Wer durch die Schwächen der Entwürfe für den „Burgbrand" nicht überzeugt wird, sieht sich durch die Gruppenbilder für die Farnesina gezwungen, die Überlieferung für eine trügerische Führerin

zu halten. Da giebt es keine vorbereitenden Übungen mehr für Körperhaltung und Gewänder, sondern das sind Vorlagen für die Schüler der Schüler, denen die Ausführung an der Wand übertragen wurde, und die sich genau nach der Vorlage zu richten hatten.

Wenn ein einzelner Kopf oder ein einzelner Rücken in der Farnesina einmal günstiger wirkt — mit der einzigen Ausnahme der „Galathea" — ist man nicht berechtigt, auf die Mitwirkung Raffaels zu schließen, sondern eines der leitenden Schüler.

Vor Allem darf man sich nicht zu Rückschlüssen von den heutigen Gewohnheiten verleiten lassen; jetzt werden Schüler ausschließlich zu untergeordneten Leistungen herangezogen; Meister, welche sich auf Wandmalerei verstehen und für mehr als zehn Jahre Gewähr leisten können, giebt es kaum, wie viel weniger ist an Schülerarbeit zu denken.

Damals lag die Sache allerdings anders. Wer Maler war, hatte auch in der Wandmalerei eigene Erfahrung; sie war im langsamen Lehrgang erworben, dann durch eine, oft über Jahrzehnte ausgedehnte Thätigkeit unter einem einzelnen Meister sicherer Besitz geworden. Man lieferte auch deshalb gute Arbeit, weil Alle darauf rechnen konnten, daß sie dadurch die Aufmerksamkeit der Sachverständigen auf sich ziehen würden. Höfe, Schlösser gab es überall, für welche Malereien eines tüchtigen Künstlers eine begehrte Sache waren; jeder noch so verwilderte Heerführer, der Glück und Geld hatte, setzte auch die Künstler in Thätigkeit.

In der schöpferischen Gestaltungskraft behauptete sich die Überlegenheit der großen Meister wie in der sicheren Beherrschung der Form. Fertigkeiten der Herstellung vermögen auch minder Begabte zu erwerben und können ein weniger geübtes Auge täuschen. Wer wüßte nicht, von wie großer Bedeutung ganz handwerksmäßige Hülfsmittel sein können, daß eine

gut geschulte Hand, die gut gemachte Arbeit bei allen Künsten bis zu einem gewissen Grade über den Mangel an schöpferischer Begabung hinwegtäuschen kann.

Wenn also in späteren Werken unter Raffaels Namen Figuren von Donatellos Reliefs unverändert verwendet werden, wenn in der „Predigt Pauli in Athen" die Hauptfigur dem Masaccio nachgebildet ist, wenn desselben Meisters „Vertreibung aus dem Paradiese" für die Bibelbilder verwertet wird; wenn für die „Befreiung Petri" und die „Konstantinschlacht" gar Anleihen bei Piero della Francesca nachgewiesen werden — wenn schließlich noch bei Dürers „Kreuztragung" und seinem „Marienleben" Anleihen gemacht werden, dann darf in diesen Thatsachen kein Grund gesucht werden, Raffaels Ruhm zu verkleinern. Ein gerechteres und richtigeres Urteil wird allein die Schüler für unveränderte Wiederholungen verantwortlich machen.

Passavant berichtet I, S. 138, über die Prophetenfigur in San Agostino in Rom und beweist an diesem recht schwachen Werke, daß Raffael dem Einfluß des Michelangelo erlegen sei. „L'influence est donc constatée" ruft er aus und bringt es über sich hinzuzufügen: „mais ce Prophète, où on la (l'influence) remarque le plus, est précisément un des plus faibles ouvrages du peintre." An einer anderen Stelle heißt es: „Quand l'imitation est flagrante, les ouvrages sont faibles."

Die Beobachtung ist vollkommen richtig, nur war Passavant zu befangen, trotz oder vielleicht wegen seiner großen Litteraturkenntnis, trotz seiner ebenso großen Kenntnis der Werke, als daß er sich zu dem Schlusse hätte emporschwingen können: es ist nicht folgerichtig, Raffael schwache Arbeiten zuzumuten, wenn die Werke unter seinem Namen um so schwächer werden, je deutlicher eine unveränderte Wiederholung nachweisbar ist.

Aus der Mitwirkung der Schüler erklärt sich auch ganz einfach die wiederholte Verwendung derselben Figuren und Gewänder, z. B. des „wirbelnden Engels", der auf der „Madonna del Baldacchino" schon längst für Schülerarbeit erkannt ist, der aber auf dem Deckenbild „das Opfer Abrahams" als Beweis für die versagende Kraft des Meisters angesehen wird.

Wer wird es leugnen wollen, daß die „Madonna von Fuligno" ein wertvolles Kunstwerk sei und doch ist große Vorsicht geboten, wenn es sich um die Frage handelt, ob dies Gemälde eigenhändig von Raffael gemalt sei.

Die Schwächen dieses Gemäldes sind schon von verschiedenen Seiten hervorgehoben, ohne daß man sich hätte entschließen können, ein Fragezeichen zu machen. Die mangelhafte Ausführung der Heiligen-Figuren, die Oberflächlichkeit des Stifterbildes, die gezwungene, fast unmögliche Stellung des Kindes, welches sich im Lauf der Linien vollständig von der Mutter trennt, während Raffael auf allen eigenhändigen Madonnenentwürfen wohl auf Mannigfaltigkeit, zugleich aber auf künstlerische Geschlossenheit hält, das sind schwerwiegende Bedenken gegen die Eigenhändigkeit des Gemäldes (vergleiche den Abschnitt: Unterschiede in der Farbengebung zwischen Raffael und seinen Schülern).

Die ungewöhnliche Haltung des Kindes muß umsomehr Bedenken erregen, als dieselbe dem Kinde von Michelangelos Rundbild in den Uffizien entnommen ist, woselbst diese gezwungene Haltung jedoch durch die Anordnung der ganzen Gruppe begründet wird.

Fast scheint es, als wäre noch eine zweite Anleihe bei Michelangelos Rundbild gemacht. Der Putto mit der Schrifttafel gleicht dem in halber Figur sichtbaren kleinen Johannes; die Formen des Putto entbehren gleichzeitig der gewohnten Durchbildung und Sicherheit: der kurze Hals, die Durch-

schneidung des Körpers durch die Schrifttafel sind wenigstens von einer gewissen Schwerfälligkeit; die Putten mit Schrifttafeln von den Deckenbildern der Stanza della Segnatura und die dazu gehörige Kreidezeichnung Nr. 152 zeigen, wie der Meister sich mit solcher Aufgabe abfindet.

Mit der sixtinischen Madonna, mit dem Bilde Leo X. und mit der Donna Velata hat die Madonna von Fuligno weder in der Farbenbehandlung noch in der Farbenwirkung irgend welche Verwandtschaft.

Raffaels Art nachzuahmen ist Vielen gelungen, auch solchen, die niemals seine Schüler waren, wie viel mehr darf man das von hochbegabten Künstlern wie Giulio Romano erwarten. Jahrelang hatten sie den Meister beobachtet, waren sie unter seinen Augen und in seinem Auftrage thätig, sie waren die Erben seines künstlerischen Nachlasses und waren die Erben seiner künstlerischen Thätigkeit nach des Meisters frühem Tode.

Die Schüler waren lange ihre eigenen Herren, als der Tod Raffaels ihnen den Zusammenhalt raubte; jeder arbeitete für eigene Rechnung, seitdem sie sich nicht mehr als Vertreter des Meisters fühlten. Wie viele Kupferstiche und Holzschnitte sind entstanden, welche Raffael als Erfinder nennen, für welche der lebende Raffael schon zu einem Mythus geworden war. Nach seinem Tode wurde der Name des Künstlers vollständig zum Sammelnamen für eine bestimmte Kunstrichtung, eine Empfehlung für den unbekannten Stecher, für die Sammler ein nie versagendes Reizmittel.

Von diesen Gesichtspunkten aus sind die römischen Arbeiten unter Raffaels Namen alle zu beurteilen, selbst so gefeierte Werke, wie die Tapeten.

So hoch man den Wert derselben als Weberei stellen mag, so glänzend ihre Wirkung sicherlich an den Wänden

der sixtinischen Kapelle sein würde, so schwer die schädigende Wirkung äußerer Umstände in Kriegszeiten wiegt; im Verhältnis zu eigenen Malereien Raffaels beeinträchtigt doch die Pracht den künstlerischen Eindruck zu sehr, als daß selbst vor den Teppichen der vatikanischen Sammlung von eigentlichem Kunstgenuß gesprochen werden könnte.

Die dekorative Wirkung überwiegt und die Farben sind verblaßt; die Wahl der dargestellten Ereignisse aus der biblischen Geschichte und die Bestimmung der Teppiche läßt eine künstlerische Gestaltung in vornehmsten Formen erwarten, die man nicht findet; nur ein abgeschwächter Widerschein raffaelscher Kunst ist wahrnehmbar, die Größe der Flächen und der Figuren vernichtet den inneren Zusammenhang, selbst die Richtigkeit der Linien.

1 Der wunderbare Fischzug.

Erster Entwurf. Fünf Personen sind in einem Boote untergebracht, das dem Ufer so nahe liegt, daß Petrus, der mit dem linken Beine auf dem Bootrande kniet, seinen rechten Fuß auf das feste Land setzt.

Hinter Petrus, nur in halber Figur sichtbar, kniet sein Gefährte im Boot; am vorderen Rande desselben sind zwei Fischer mit dem Netz beschäftigt; hinten im Boot liegt der Steuermann.

Im Widerspruch mit dem geschichtlichen Verlauf des Vorganges nähert sich Christus dem Boot vom festen Lande her; er schreitet von links heran, von dieser Seite die erste Figur; seine Rechte ist segnend erhoben.

Das Boot ist durch größere Schwere und Breite von den Booten der berliner Zeichnung und des Kartons verschieden. Alle Figuren haben auf dieser nicht eigenhändigen Zeichnung eine Haltung, welche von der schließlichen Anordnung namentlich in den Hauptpersonen erheblich abweicht; die Zahl und die

Bedeutung der Figuren für das Ganze bleibt jedoch bis zuletzt dieselbe.

Mit der Feder und dem Pinsel in Sepia.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt; von Passavant nicht erwähnt; abgedruckt im Nachtrag zu meinen Raffaelstudien.

Nr. 183.

Erster eigenhändiger Entwurf. 2

Sechs Figuren sind in zwei schweren Booten untergebracht; Christus sitzt im vorderen Boote, ganz links; er ist halb abgewendet, sein Gesicht wird im überschnittenen Profil gesehen; die Linke ist segnend erhoben.

Vor Christus knieet Petrus im Boot; beide Hände sind zusammengelegt, und er sieht verehrend zu Christus hinauf; sein Gefährte ist vom Rücken gesehen und steht aufrecht auf den Bänken des Bootes, das er mit einer Stange vorwärts bewegt, seinen Kopf von Christus weg nach rechts drehend.

Ein zweiter, größerer Kopf des zweiten Fischers ist in zu großen Verhältnissen für den Körper gehalten, er ist nach links gewendet und scheint Zuthat von fremder Hand zu sein.

Das zweite Boot liegt in einem gewissen Abstande vom ersten; zwei gebückt stehende Figuren heben das Netz, rechts im Boot liegt der Steuermann. Diese Figuren sind sehr flüchtig ausgeführt.

Den Hintergrund, rechts, bildet eine zurückweichende Landschaft, welche mit Figuren und Bäumen belebt ist; im Vordergrunde, links, ist festes Land flüchtig angedeutet.

Federzeichnung über Silberstift; Rückseite der folgenden Zeichnung.

Albertina, von Braun nicht vervielfältigt, von Passavant unter 173 für unecht erklärt; abgedruckt im Nachtrage zu

meinen Raffaelstudien; Vervielfältigung vom österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe Nr. 289.

Dritter Entwurf.

Volksgruppen bilden den Vordergrund, die Boote liegen in erheblicher Entfernung vom Lande und die verkleinerten Figuren sind angeordnet, wie auf Nummer 133 mit dem einzigen Unterschiede, daß der aufrecht stehende Ruderer im ersten Boot den Kopf nach links dreht und auf Christus und Petrus herabsieht.

Die Boote sind schmal und laufen sehr spitz zu; Christus sitzt über der vorderen Spitze des Bootes, mit dem Körper den Bootsrand überragend, daß in Wirklichkeit solche Stellung unmöglich wäre. Die Boote liegen nahe aneinander.

Auf dem festen Lande des Vordergrundes sieht man links drei Männer im Gespräch, welche sich entfernen; in der Mitte hockt eine Frau mit ihrem Kinde im Arm; mehr nach rechts noch zwei am Ufer sitzende Frauen und ein stehendes Kind.

Sepiamalerei, mit Weiß gehöht, über einer Vorzeichnung in sehr sorgfältiger Durchführung, die namentlich in den Gewändern geschickt gemacht ist; die Körperformen sind ungelenk und schwerfällig. Einige in Silberstift umrissene Figuren sind als solche stehen geblieben. Rückseite der vorigen Nummer.

Albertina, Braun 141, Passavant 173: echt.

Nr. 184.

4 **Die endgültige Anordnung.**

Zwei schmale, spitze Boote die ziemlich nahe an einander liegen. Christus sitzt ganz rechts, halb vom Rücken gesehen, und hat die Rechte segnend erhoben; die Raumbemessung für seinen Sitz ist knapp aber die Stellung ist nicht

unmöglich; sie war auf dem ersten eigenhändigen Entwurf mehr den Verhältnissen der Wirklichkeit angepaßt.

Petrus knieet im Boot vor Christus, von der linken Seite gesehen, er hat beide Hände betend erhoben; sein Gefährte macht von der Bank am unteren Ende des Bootes einen Schritt ins Boot, beide Hände ausbreitend und sich mit dem Ausdruck der Ergebenheit Christus zuwendend.

Die Figuren des zweiten Bootes haben keine Veränderung erfahren.

Alle Figuren sind bekleidet, aber so, daß man ihren ganzen Körper sieht; die Ausführung steht dem Entwurf zur „Grablegung" Nr. 144 zeichnerisch nahe.

Federzeichnung; eine Vorzeichnung ist vorauszusetzen, namentlich nach der vorderen Umrißlinie des Bootes unter Christus zu urteilen, die mit der Feder kaum angedeutet ist.

Königliches Kupferstichkabinet in Berlin; Passavant, 245: echt; Crowe und Cavalcaselle II, 221: „modern".

Die Kleinheit der Boote des Kartons erklären Crowe und Cavalcaselle II, 222 aus dem „Conventionalismus der klassischen Kunst", welche Raffael in jener Zeit studiert habe. Seetüchtig sind die Boote allerdings nicht, aber die Figuren sind frei von allem Angelernten, sie sind mit höchster Freiheit und Sicherheit entworfen.

In Berlin hält man die Zeichnung nicht für eigenhändig, gewiß der einzige Fall in der Geschichte der Sammlungen, daß ein Meisterwerk, das alle Merkmale der Meisterschaft offen darbietet, vom Besitzer für unecht erklärt wird.

Allerdings ist der Abstand von den berliner Madonnenentwürfen Nr. 59 und 60 so groß wie möglich.

Abgedruckt im Nachtrage zu meinen Raffaelstudien.

Gute Wiederholungen von verschiedenen Händen in Sepia, mit Weiß gehöht, sind in Windsor (grosvenor company Nr. 8, Passavant 423) wie in den Uffizien, Brogi 2033.

Nr. 185.

Die Steinigung des Stephanus.

Der Heilige kniet, faſt von vorne geſehen, in der Mitte; er richtet das Geſicht und den Blick zum Himmel; die Hände ſind zum Gebet aneinander gelegt; er iſt bekleidet.

Rechts ſtehen drei, links zwei Nacktfiguren als Steinigende; ganz rechts bückt ſich Einer zum Boden, um einen Stein aufzunehmen, ganz links tritt Einer eilends herzu und zieht das Gewand vom rechten Arm; vorne, links, liegt mit aufgeſtütztem Oberkörper Einer neben den Gewändern der Anderen, er iſt vom Rücken geſehen und wendet den Kopf nach links.

Federzeichnung.

Albertina, Braun 163; Paſſavant 179.

Die Ausführung iſt ſehr flüchtig, das erkennt man ſchon an einigen Stellen, an welchen die naſſe Tinte ausgewiſcht iſt und lange Flecken bildet. Springer iſt inbezug auf Eigenhändigkeit unſicher II, 64. Eine Vorzeichnung iſt nicht erkennbar.

Daß das Urteil wegen der Echtheit nicht ſofort ein entſchiedenes iſt, wird man erklärlich finden können. Wenn Herr Dr. Dollmayr aber ſo weit geht, dieſe Zeichnung für eine Arbeit Pennis zu halten — allerdings desſelben Penni, der die Kriegerreihen in Oxford gemacht haben ſoll — und ſich auf eine ganz ſchwache Schülerarbeit in den Uffizien beruft (Joſef wird von ſeinen Brüdern in den Brunnen geworfen), um das Bibelbild für eigenhändig, den Tapetenentwurf für eine Schülerarbeit zu erklären, dann iſt keine Ausſicht auf eine Verſtändigung gegeben, dann bleibt nur übrig, die ganz entgegengeſetzte Anſchauungsweiſe feſtzuſtellen.

Wenn die Tapete in der Anordnung der Figuren erheblich von dieſem Entwurfe abweicht, kann das nur als

weiterer Beweis für die uneingeschränkte Freiheit der Schüler angesehen werden.

Nr. 186.

Die Krönung der Maria.

Auf einem reich verzierten Throne, dessen Rückenlehne rechts und links verschieden profiliert ist, sitzt rechts Christus; er ist von vorne gesehen, wendet den Oberkörper leicht nach rechts, beide Knie nach links, wie auch das Gesicht des geneigten Kopfes im Profil nach links steht; er hält über dem Haupte der Mutter einen Reifen. Maria sitzt mit verhülltem Kopfe links und beugt sich zu ihrem Sohne herüber, beide Hände vor die Brust legend.

Vor dem Throne, dessen Unterbau unsichtbar ist, steht rechts Paulus im Profil nach links und zwei Begleiter; der Apostel hält das Schwert in der Rechten und ein Buch hält er mit der Linken, dasselbe auf dem Knie aufstützend; das Buch lag vorher am Oberschenkel.

Links steht Petrus mit drei Begleitern, darunter Hieronymus; der Apostel sieht zum Bilde heraus und hält mit beiden Händen ein Buch an der linken Seite, von der linken Hand hängen die Schlüssel herab.

Federzeichnung über einer Vorzeichnung in verschiedener Federführung. Der Thron und die Hauptfiguren sind mit spitzer Feder, die Heiligen sind mit breiterer Feder ausgeführt.

Oxford, Braun 52; Passavant 492; Robinson 121; Crowe und Cavalcaselle II, 372.

Eine Wiederholung in Sepia mit Veränderungen (Ambrosiana, Braun 133) ist wiederholt von Stechern verwendet. Eine Tapete der Art ist vorhanden gewesen, man weiß aber nicht, wo sie geblieben ist, sie soll für die Ostwand der Sistina bestimmt gewesen sein, an der später das „jüngste Gericht" von Michelangelo gemalt wurde. Wenn die Tapete

der Ambrosiana-Zeichnung entsprach, die sehr geschickt gemacht ist, aber ohne eine Spur raffaelscher Eigenhändigkeit, dann wäre in diesem Fall der Schülerentwurf dem Meisterentwurf vorgezogen.

Die doppelte Profilierung des Thronaufsatzes ist nicht anders zu verstehen, als daß der eigenhändige Entwurf dazu bestimmt war, dem Schüler freie Hand zu lassen, der denn auch keine Bedenken hatte, an die Stelle meisterlichen Überflusses seine hausbackene Alltäglichkeit zu setzen. Daß dieselbe raffaellesk ist, kann nicht bestritten werden.

Es giebt einen Stich nach der Zeichnung in der Ambrosiana, auf welchem über der Hauptgruppe noch eine Wolke mit Gottvater und Engeln angebracht ist; die Wolke lastet auf dem Ganzen und ist in ihrer ganzen Ausführung der Art Michelangelos nachgebildet.

Ueber einige Handzeichnungen, welche Raffael zugeschrieben werden.

Der heilige Martinus und der Teufel als Bettler. 1

Der Heilige reitet nach links hin und teilt mit seinem Schwerte den Mantel, der um seine Schultern hängt; vor ihm steht rechts ein Nackter mit Hörnern in den Haaren, der die Linke fordernd ausstreckt.

Eine sorgfältige Arbeit, streng nach den Vorschriften des Perugino abgefaßt, welche sich daran genügen läßt, den Vorschriften der Schule zu entsprechen.

Morelli hielt Eusebio da San Giorgio für den Verfasser, einen Mitschüler Raffaels bei Perugino.

Federzeichnung.

Städelsches Institut in Frankfurt a. M. Passavant 279: echt; Crowe und Cavalcaselle I, 59: echt. Kahl, das venezianische Skizzenbuch S. 57: nicht echt.

Christus und die Samariterin. 2

Christus steht rechts, die Samariterin links, beide in ganzer Figur; die Mitte nimmt ein hoher Ziehbrunnen ein. Hintergrund eine Landschaft, welche von Figuren belebt ist.

Alles ist strenge in den Formen des Perugino gehalten, die Figuren sind in regelmäßigen Abständen nach Schulregeln aufgestellt; das Einzelne ist gut und sicher ausgeführt; vielleicht ein eigenhändiger Entwurf Peruginos für ein Predellenbild.

Über einer Vorzeichnung sind die Umrisse in unterbrochenem Linienzuge mit schwarzer Kreide nachgezogen.

Oxford, Braun 8; Passavant II S. 514, 11, nicht echt; Mr. Robinson hält die Zeichnung (Nr. 20) für eine Arbeit Peruginos.

3 Entwurf für eine Anbetung der Könige.

Ein jugendlicher König in reicher Tracht steht im Profil nach rechts und hält mit der Linken ein Gefäß, die Rechte in die Seite stemmend.

Sorgfältig durchgeführte Sepiazeichnung als Modelfigur, wie deren auch im venezianischen Skizzenbuche vorkommen (der sog. Prinz Djem u. A.); diese Figur ist von Perugino und seiner Schule wiederholt auf Gemälden verwendet.

Britisches Museum, Braun, 75; Passavant 439; Springer I, 73: echt; Crowe und Cavalcaselle I, 124: von Eusebio da San Giorgio d'Assisi.

4 Zwei Reiter in der Zeittracht,

welche nach rechts hinsprengen.

Auf bläulichem Grunde mit Silberstift vorgezeichnet und mit Sepia getuscht; nicht ohne Geschick gemacht, aber schülerhaft und abhängig von der Schule Peruginos.

Ambrosiana, Braun 125; Passavant 147 verlegt das Blatt in Raffaels Jugend und nennt das Jahr 1505; zu dieser Zeit war die Jugend des Meisters jedoch vorüber und Raffael war ein angesehener Künstler, der florentiner Luft geathmet hatte. Crowe und Cavalcaselle I, 187: unecht.

Die Belagerung von Perugia. 5

Vergleiche Nr. 30. Acht nackte Kriegergestalten bewegen sich in angreifender Stellung vor einer unverteidigten Festung, Perusia augustorum, deren Festungswerke wie Theaterkulissen aussehen. Ein Krieger klettert eine Leiter hinauf, drei sind Speerbewaffnete, zwei sind Bogenschützen, drei tragen keine Waffen. Links ein Zeltlager.

Federzeichnung in der Art der besseren Arbeiten des venezianischen Skizzenbuches.

Louvre, Braun 274; Passavant 327 hält diese Zeichnung merkwürdiger Weise für ein Werk des Timoteo Viti und noch bemerkenswerter ist die Anmerkung von Crowe und Cavalcaselle: „Wir müssen hier eine Vermutung wagen: könnte nicht Viti Raffael nach Perugia geleitet haben? Es giebt im Louvre die Zeichnung eines Sturmes auf die Wälle von Perugia, welche zwar Raffael zugeschrieben ist, aber allgemein als Arbeit Vitis angesehen wird."

So brechen sich neue Wahrheiten auf Umwegen eine Bahn durch neue Irrtümer; man entschließt sich lieber, gegen alle Wahrscheinlichkeit, Timoteo nach Perugia in die Schule zu schicken, als Morelli das Zugeständnis zu machen, daß Timoteo in Urbino der erste Lehrmeister Raffaels gewesen sei. Vom kunstkritischen Standpunkte aus ist es eine Ungeheuerlichkeit, von Timoteo zu verlangen, daß er perusinische Figuren zeichnen konnte.

Passavant las die Inschrift auf der Stadtmauer nicht richtig, die in der Vervielfältigung deutlicher als in der Handzeichnung sichtbar ist; sie lautet nicht „perusia avgr" sondern PERVSIA AVGVST.

Ein jugendlicher Kopf mit Locken und eine linke Hand. 6

Federzeichnung in der Art des venezianischen Skizzen-

buches; handwerksmäßig sicher und völlig geistlos; das rechte Auge sieht nach unten, das linke nach oben.

Morelli bemerkt zu diesem Blatte, das ihm sehr mißfallen haben muß (die Galerie Borghese, S. 46): „Daumennagel wie mit der Scheere in drei Tempos scharf abgeschnitten, nimmt die Form eines Fragmentes von einem Octogon an — wie das bei sehr vielen Händen nordischer, nie aber bei denen italienischer Bilder zu finden ist."

Oxford, Braun 19; Passavant II, S. 513 unter den zweifelhaften; Robinson 36 hält das Blatt für echt und glaubt, daß es 1506 auf einer Reise nach Bologna unter dem Einfluß des Francia entstanden sei!

Die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino.

7. 8

Auf beiden Seiten eines größeren Blattes finden sich verschiedene Entwürfe für das genannte, Raffael zugeschriebene Gemälde, das im vorigen Jahrhundert verbrannt ist.

Diese Entwürfe sind im Stil des Perugino gehalten, aber für Raffael sind die Köpfe im Ausdruck viel zu unbedeutend, namentlich der große Kopf von Braun 79. Mit Peruginos und Pintoricchios Zeichnungen ist die Behandlung der Gewänder und der Hände nicht unbedingt in Übereinstimmung zu bringen.

Die mit der Feder gezeichnete Palastfassade dagegen, welche dem Palaste in Urbino nachgebildet sein soll, könnte eigenhändig sein, bietet aber doch zu wenig Anhaltspunkte, um sicher urteilen zu können.

Die mit der Feder gezeichneten Schwäne entstammen einer ganz anderen Schule.

Ein bestimmteres Urteil ließe sich vielleicht für die mit Silberstift gemachten Entwürfe für diese „Krönung" finden,

wenn die Reste des Gemäldes wieder zum Vorschein kämen, welche 1789 von Pius VI. angekauft sein sollen.

Lille, Braun 79 und 95; Passavant 386; liller Katalog 737, 738; Springer I, 64: echt; Morelli: Pintoricchio, Berlin S. 315, 525, 365; Crowe und Cavalcaselle I 92 und 108; Mr. Muntz S. 68, 81: echt.

Die Kartons für die Dombibliothek in Siena. 9

Der Auszug des Äneas Sylvius zum Concil in Basel. Sepiamalerei und Feder.

Uffizien, Braun 510; Passavant 135.

Der Fußkuß des Äneas Sylvius. 10

Federzeichnung.

Chatsworth, von Braun nicht vervielfältigt; abgedruckt in den Werken des Herrn Professor Schmarsow (Raphael und Pintvricchio in Siena, Stuttgart 1880).

Die Dichterkrönung des Äneas Sylvius. 11

Feder und Sepiamalerei.

Ambrosiana, Braun 5; von Passavant nicht erwähnt.

Die Begegnung Friedrich III. mit der portugiesischen Prinzessin vor dem Thore von Siena. 12

Federzeichnung, mit Sepia getuscht und mit Weiß gehöht.

Perugia, Casa Baldeschi; Passavant 157; nicht vervielfältigt; eine Durchbausung hat Herr Professor Schmarsow a. a. O. veröffentlicht.

Der zuerst genannte dieser viel besprochenen und viel umstrittenen Kartons ist mehr mit dem Pinsel ausgeführt; der zweite ist mehr Federzeichnung. Beide sind gute Arbei-

ten nach dem Maßstabe, der an Pintoricchio angelegt werden kann. Der dritte stimmt zu genau in Gewandfalten und kleinen Zierraten mit dem Gemälde überein, als daß er als Vorbereitung für dasselbe angesehen werden könnte; der vierte ist schwer zugänglich und ist mir unbekannt geblieben.

Für Pintoricchio spricht auf dem „Auszug des Äneas Sylvius" noch besonders der dem Kardinal voranschreitende Diener, der in seiner gespreizten Gangart ganz genau mit einer wiederholt erwähnten Zeichnung in den Uffizien übereinstimmt, einer Frau, welche ein Körbchen trägt.

Kein einziger dieser Entwürfe hat Merkmale, welche darauf schließen ließen, daß Raffael an ihnen gearbeitet hätte. Crowe und Cavalcaselle I, 86, 138, 140; Mr. Muntz 93; Morelli, Berlin, 190, 292.

Der „Auszug des Äneas Sylvius" liegt jetzt in den Uffizien unter dem Namen des Pintoricchio aus.

13 Vier Reiter und ein Läufer.

Entwürfe für den „Auszug des Äneas Sylvius zum Concil", welche scheinbar nach Figuren eines Festzuges gemacht sind, wahrscheinlich von Pintoricchio, der auf den gemalten Reliefs in den Wandbildern von Ara Coeli ähnliche Pferde für einen Triumpf Cäsars verwendete.

Federzeichnung.

Florenz, Braun 505; von Passavant nicht erwähnt; Crowe und Cavalcaselle I, 141: echt. Morelli, Berlin, S. 331, 358; Kahl, S. 124: echt.

14 Der Kopf des heiligen Hieronymus

aus dem Dreifigurenbilde in Berlin; Wiederholung nach dem Bilde.

Schwarze Kreide.

Lille, Braun 47; Passavant 388; Crowe und Cavalcaselle I, 85: nicht echt.

Madonna mit dem Kinde. 15

Gewandstudie für eine sitzende Madonna, ein Mal mit dem Kinde, ein Mal ohne das Kind.

Morelli ließ sich durch eine oberflächliche Ähnlichkeit bestimmen, diese Zeichnung Lorenzo del Credi zu geben, dessen Federzeichnungen anderer Art sind und auf einer höheren Stufe des künstlerischen Könnens stehen. In den Uffizien giebt es flüchtige Entwürfe mit der Feder unter dem Namen Peruginos, welche dieser Zeichnung verwandt sind.

Lorenzo war ein bedeutender Künstler, der neben Verrocchio und Leonardo eine selbständige und ganz eigenartige Stellung einnimmt; zu handwerksmäßigen Stümpereien konnte er sich nicht herablassen. Mehr noch, als in seinen oft allzuglatten Gemälden, tritt seine Bedeutung gerade aus Handzeichnungen hervor, dem Christuskinde in den Uffizien und dem geistvollen Blatte im britischen Museum, einem figurenreichen Madonnenentwurf mit leonardeskeu Händen.

Federzeichnung.

Florenz, Braun 514; Passavant 115. Crowe und Cavalcaselle I, 182; Morelli, Berlin, 278, 280.

Männlicher Kopf. 16

Derselbe ist ganz von vorne gesehen, die Augen sind nach rechts gedreht; die breite Mütze ist mit einer Münze geschmückt.

Silberstift.

Lille, Braun 91; Passavant 409; liller Katalog 679; von Morelli für eine Arbeit des Francia Bigio erkannt: Die Galerie Borgheſe, S. 126.

17 Landschaft.

Ein in einen Felsenspalt hineingebautes Kloster.

Federzeichnung.

Albertina, Braun 179; Passavant 237; von Morelli richtig bestimmt: Domenico Campagnola, nachdem er vorher Giorgione für den Verfasser gehalten hatte. Die gelehrte Forschung hat neuerdings auf dem Karton der Zeichnung handschriftlich Andrea del Sarto als Verfasser vorgeschlagen. Die Landschaften dieses Meisters in schwarzer Kreide liegen in den Uffizien aus, sie sind sehr schön, müssen der gelehrten Forschung aber unbekannt geblieben sein.

18 Bärtiger Mann als Akt.

Von vorne gesehen, den Oberkörper nach rechts, den Kopf ins Profil nach links wendend und mit einem dünnen Kittel bekleidet.

Federzeichnung.

Britisches Museum, Braun 89; von Passavant nicht erwähnt.

Herrn Dr. Dollmayrs Vermutung, daß Baldassare Peruzzi der Urheber sei, ist durch andere Zeichnungen dieses Meisters bestätigt worden.

Dieser Federzeichnung des britischen Museums nahe verwandt giebt es in Oxford ein „Opfer Abrahams", gut gemacht und in wesentlichen Punkten vom Fresko abweichend; vielleicht wurde das Blatt schon als Arbeit Peruzzis angesprochen, es beleuchtet aber auch die Entstehungsgeschichte der vatikanischen Fresken und die Selbständigkeit der Mitarbeiter.

19 Sieben spielende Kinder,

ferner eine Frau, welche ein Kind in ihrem Arme trägt; sodann ein Akanthusblatt und Blumenfragmente.

Die Formen und Federstriche sind derbe, den Kindern fehlt im Gesichtsausdruck die raffaelsche Eigenart.

Federzeichnung.

Oxford, Braun 25; Passavant 550; Mr. Robinson 50 hat für diese Figuren bewundernde Worte gefunden.

Neptun und andere Meergötter 20

friesartig in einen Kreis gezeichnet. Dieses schöne Blatt wird wohl von Niemanden mehr für eigenhändig angesehen, aber einer der Schüler Raffaels, dessen Stärke in anmutiger Anordnung von Figuren, Tieren und Arabesken lag, muß der Verfasser sein.

Die Zeichnung wird mit den bronzenen Tellern in Zusammenhang gebracht, welche Agostino Chigi im Jahre 1510 „nach Zeichnungen des Meisters" anfertigen ließ. Leider sind die bronzenen Teller verschollen, die Anhaltspunkte bieten würden, Vasaris Ansicht über „Zeichnungen des Meisters" ihrem wirklichen Werte nach zu beurteilen.

Dresden, Königliches Kupferstichkabinet, Braun 24; Passavant 258; Springer II, 48: nicht echt; Crowe und Cavalcaselle II, 285: Giulio Romano; Morelli, die Galerie Borghese, S. 187: Perin del Vaga.

Die phrygische Sibylle. 21

Von den bekannteren Rötelzeichnungen, für welche Morelli meist Giulio Romano als Urheber in Vorschlag brachte, sei dies Blatt herausgenommen. Es ist oft bewundert und ist auch sicherlich wertvoll; nur fehlt jene gewissenhafte Rücksicht auf den nackten Körper innerhalb des Gewandes, welche auf genauer Kenntnis des Körpers beruht, aus der sich für Raffael der Nutzen und für uns der Wert der eigenhändigen Zeichnungen ergiebt.

Man wird sich unschwer überzeugen, daß alle Gewandfalten unklar sind, weil sie den Körper verhüllen anstatt

durch denselben Lage und Richtung zu bekommen. Die beiden Querfalten über dem rechten Oberschenkel stehen geradezu in Widerspruch mit den Körperlinien und sind durchaus unerklärlich; um das linke Bein bildet das Gewand einen leeren Sack ohne Körper.

Man vergleiche die flüchtigste der als eigenhändig anerkannten Federzeichnungen, namentlich die Kriegerreihen in Oxford, aber auch die liller Madonnenzeichnung in Rötel, um sehen zu können, daß dem ausgestreckten, nackten Arme der Sibylle wirkliches Leben fehlt. Der Umriß wie die anatomischen Einzelheiten innerhalb desselben sind ohne wirkliche Kenntnis des menschlichen Körpers ausgeführt, und je stärker man das empfindet, desto weniger kann für diesen Mangel die sorgfältige Ausführung des Kopfes entschädigen. Die dichten Strichlagen bewirken wohl eine Rundung der Form, Augen, Nase, Mund, Ohr sind vollständig vorhanden und doch ist der Ausdruck des Gesichtes nichtssagend; Raffael hat daran keinen Anteil.

Im Fresko ist die Stellung der Figur und die Anordnung des Gewandes geändert, und dadurch liegt auch in dieser Rötelzeichnung ein Beweis, daß die Schüler für die bewunderten und bewundernswerten Sibyllen die erfindende und die ausführende Kraft gewesen sind.

Im aufgestemmten linken Bein und an anderen Stellen sind die vertieften Linien einer Vorzeichnung in Silberstift erkennbar, aber auch sie zeichnen nicht den nackten Körper wie z. B. auf dem eigenhändigen Entwurf für die „Poesie"; da wird über der Vorzeichnung des Nackten in Silberstift das Gewand mit Kreide nach Maßgabe der Vorzeichnung ausgeführt; die Kreide ist stark verwischt und das ganze Blatt macht deshalb auf den ersten Blick einen ungünstigen Eindruck; aber je länger man es untersucht, desto mehr Gutes findet man; bei der Sibyllenzeichnung geht es umgekehrt.

Im Gewande ist schwarze Kreide über und unter dem Rötel verwendet.

Oxford, Braun 41; Passavant 500; Robinson 95; Springer II, 42; Crowe und Cavalcaselle II, 173.

Die heilige Cäcilie. 22

Eine Wiederholung des Gemäldes in der Pinakothek zu Bologna mit willkürlichen Änderungen; dieselben entsprechen dem Stiche, welchen Marcanton in Anlehnung an das Gemälde gemacht hat (B. XIV, 116).

Auch diese Zeichnung beweist, wie frei sich die Schüler fühlten, wie sie selbst den Meister zu meistern suchten, vorausgesetzt, daß Raffael das Bild in Bologna malte, das in entstellender Weise übermalt ist.

Diese Zeichnung ist kein früherer Entwurf für das Gemälde, wie Mr. Muntz meint, noch ist sie nach dem Stiche gemacht, wie Springer vermutet, sondern sie erklärt sich am einfachsten, wenn sie als Vorarbeit für den Stich angesehen wird.

Getuschte Federzeichnung, mit Weiß gehöht.

Mr. Dutuit, Braun 400; Passavant II, S. 150, in der Anmerkung.

Alexander und Roxane. 23

Links sitzt Roxane, ein geflügelter Putto ist mit ihrem Haar beschäftigt, ein anderer hält ihren linken Fuß; Amor und Hymen und ein dritter Putto führen Alexander herbei; acht Putten folgen ihm, welche mit seinen Waffen spielen. Alle Figuren sind unbekleidet.

Rötel.

Albertina, Braun 171; Passavant 219.

Diese schöne Zeichnung Sodomas dient zur Erklärung

für einige andere Zeichnungen desselben Vorwurfs, welche alle unter Raffaels Namen gehen.

Namentlich gilt das für die stehende, nach links gewendete Roxane, eine zierliche Zeichnung in der Nazionalgalerie in Pest. Eine durch Strichlagen in senkrechten Federzügen auffallende Federzeichnung mit der nach rechts sitzenden Roxane, mit Amor, Hymen und drei Putten ist in den Uffizien.

Eine recht schwerfällige und mäßige Wiederholung der Rötelzeichnung aus späterer Zeit mit teilweis bekleideten Figuren gehört der Louvresammlung. Morelli teilt Ausführliches über dieselbe mit, Galerie Borghese S. 298. In dieser Form sind diese Figuren nach Urbino gewandert und Roxane ist als „babylonische Königin" auf einem gemalten Teller des Museo Civico in Venedig wieder zu finden.

Sepia mit Weiß gehöht.

Louvre, Braun 277; Passavant II S. 475: nicht eigenhändig, vergleiche II, 493.

Anmerkungen zu einigen Gemälden Raffaels.

1. Das Bildnis Peruginos in der Galerie Borghese.

Das männliche Bildnis in der Galerie Borghese, welches Morelli als Werk Raffaels erkannte und für ein Bildnis des Pintoricchio hielt, hängt jetzt, günstiger als früher, neben einem Fenster.

In der Hauptsache hat Morelli richtig geurteilt, das Werk hat als Malerei und als Bildnis wertvolle Eigenschaften, welche ganz bestimmt auf Raffael hinweisen.

Über die dargestellte Person in ihrer selbstbewußten Haltung kann man nicht in Zweifel sein, wenn man Peruginos Selbstbildnis im Cambio von Perugia vergleicht. Allerdings giebt es in jeder Linie Verschiedenheiten, welche mit ebenso großer Feinheit wie Sicherheit auf dem Borghesebilde zur Geltung gebracht werden; aber Pintoricchio kann nicht inbetracht kommen, wenn die Gesichtszüge eines kränklichen, griesgrämlichen Alten in Spello sein Bild wiedergeben, oder wenn es wahr ist, daß er seinen Beinamen „Malerchen" von einem verwachsenen Rücken erhalten hatte.

In Morellis Buch über die Galerie in Berlin ist zu Seite 242 eine gute Vervielfältigung des Gemäldes abgedruckt, die Vervielfältigung in Minghettis „Raffaello" ist mißlungen.

Auf dem Borghesebilde ist die Formung der Einzel-

heiten des Gesichtes in allen Teilen höchst wirksam in einem kräftigen Fleischton durchgeführt; die Nase mit dem hellen Licht als flache Vertiefung an der Lichtseite und dem Sattel an der Spitze; der volle, breite Mund, dem ein spöttisches Wort geläufig sein muß; die mächtig entwickelten Kaumuskeln. Die kleinen, schwarzen, höchst lebendigen Augen sehen mit dem Ausdruck schlauer Berechnung nach rechts zur Seite.

In der ganzen, breitschultrigen, stiernackigen Persönlichkeit des Essers liegt ein merkwürdiger Gegensatz zu den himmelnden Madonnen und den knickbeinigen Männern seiner Werke.

Auf dem Selbstbildnis im Cambio treten die Gesichtszüge weniger scharf hervor, sie sind gemildert und der Blick ist auf den Beschauer gerichtet; aber gerade daran hat man einen Maßstab, wie sicher und scharf der Künstler des Borgheseбildes beobachten und darstellen konnte.

Das Haar fällt lang in den Nacken und teilt sich in den Spitzen in leicht gelockte, einzelne Strähne und zwar so, daß die Nackenlinie in der Weise Perugino's rechts und links nicht oder nur sehr wenig berührt oder verdeckt wird. Die einzelnen Haarbüschel sind lebendig, feinste Haarmalerei in den Spitzen, während in der Masse eine goldbraune Untermalung höchst wirksam als Mittelton zur Geltung kommt. Besonders geschickt ist eine dünne Haarlocke gemacht, welche von der Mitte der Stirn nach links über die Stirne hinfällt, sodaß der helle Fleischton hindurchschimmert. Die ganze Haarbehandlung ist so genial wie bei Frans Hals, es sind Ähnlichkeiten in den Mitteln erkennbar, ohne daß irgendwo eine eigentliche Übereinstimmung vorhanden wäre.

Die Lage des breiten Barettes ist mehrfach geändert, es ist mehr nach oben gesetzt, mehr nach links, mehr nach rechts und ist schließlich tief auf die Stirne herabgedrückt in einer etwas nach links gesenkten Richtung.

Die Gewandung besteht in einem schwarzen, eng anliegenden Unterkleide, das bis an den Hals reicht, und in einem weiten Überwurf, der mit grau-bräunlich gesprenkeltem Fell gefüttert ist; letzteres ist flott gemacht und sehr farbig.

Nachträglich ist mit der Gewandung eine Veränderung vorgenommen. Das schwarze Untergewand reicht weniger hoch an den Hals hinauf und ist über der Brust geteilt. Im Schlitz sieht man weißes Leinenzeug, welches um den Hals über dem Unterkleide eine schmale Krause bildet. Die Schnur, welche das Hemd in der Mitte zusammenhält, ist mit dem Pinselstock in die nasse Farbe hineingezeichnet, eine künstlerische Freiheit, welche ihrer Seltenheit wegen hervorgehoben zu werden verdient.

Das schwarze Untergewand sollte nachträglich übermalt werden, so weit es oberhalb des Hemdes sichtbar geblieben ist, aber das ist nur unvollständig ausgeführt, an der einen Seite sieht man das Kleid ganz unverändert und an der anderen Seite ist die Übermalung als halbfertige Arbeit stehen geblieben.

Durch den warmen Fleischton und durch die Art, die einzelnen Teile des Gesichtes farbig zu formen, erinnert das Bild nicht so sehr an Werke Peruginos als vielmehr an das männliche Bildnis Francias in der Galerie Lichtenstein in Wien.

2. Die Bildnisse Julius II.

Wie Viele haben wohl schon die lange Wanderung von der Tribuna in den Uffizien nach der Sala di Marte im Pittipalaste gemacht, um Unterschiede zwischen den beiden Bildnissen Julius II. herausfinden zu können; um sagen zu können, welches von beiden Raffael zugeschrieben werden müsse.

Aber es ist kein großer Unterschied zwischen diesen bei-

den Werken vorhanden; man findet auf dem einen Gemälde schmale Lippensäume, welche auf dem andern durch den dünnen Lippenbart verwischt und verdeckt sind; auch findet man in der Tribuna über der Nasenwurzel drei schwach angedeutete Falten der Stirnhaut, welche im Pitti fehlen, aber in ihrer schwächlichen, wirkungslosen Ausführung bestätigen sie, was die ganze Untersuchung beider Gemälde ergiebt: untrügliche Merkmale von Raffaels Meisterhand sind nicht nachweisbar.

Von der Größe Leo X. ist auf diesen Papstbildern nichts zu finden, die doch den geistig und geschichtlich bedeutenderen Menschen darstellen sollen.

Das unbefriedigende Ergebnis solcher Untersuchungen findet seine einfache Erklärung in der Galerie Borghese; man hat bisher zwei Wiederholungen die Ehren eines eigenhändigen Werkes erwiesen, und das eigenhändige Werk hat man für Schülerarbeit gehalten, während es doch nahe genug liegt, gegen zwei gleichartige Werke ohne hervorragende künstlerische Eigenschaften mißtrauisch zu sein.

In der Borgheſegalerie sitzt der leidenschaftliche Gewaltmensch, der sich einen Augenblick zu einer ruhigen Haltung verstanden hat, der aber im nächsten Augenblick aufspringen wird, um herrische Befehle zu erteilen und die sofortige Ausführung der gewaltigsten, fast unausführbaren Pläne zu fordern, der den Bischof von Perugia mit dem Stocke schlug, weil er sich ungefragt in das Gespräch gemischt hatte.

Diese gesenkten Lider werden sich öffnen, und diese verschleierten Augen werden Blitze schleudern beim geringsten Widerspruch, bei der leisesten Auflehnung gegen den Willen des Gebieters. Hier kann man Vasari verstehen, wenn er sagt, das Bildnis Julius II. sei furchterweckend gewesen — die florentiner Wiederholungen können keinen Anspruch auf diese Bezeichnung machen.

Alles ist persönlich an diesem Kopfe und das Persönliche ist mit packender Kraft dargestellt. Der Bau des Schädels, die Stirn mit der abfallenden Seitenfläche, welche durch ein helles, wirkungsvolles Licht auf der Stirn noch gehoben wird; darunter die Auftreibungen der knöchernen Grundlage um die Augen herum, in welche die Phrenologen das Gedächtnis verlegen; meisterhaft ist die kräftig geformte Nase.

Von diesen Falten in der Stirn kann man glauben, daß sie sich aus dem Lebensgange dieses Menschen entwickelt haben; wie drohendes Unwetter liegen sie über einander; die eine zieht sich nach der rechten Augenbraue hin, zwei nach der linken, dazu eine Querfalte, welche rechts und links in verschiedener Höhe verläuft.

Von lebensvoller Mannigfaltigkeit ist der Fleischton des Gesichtes, wie beim Bildnis Leo X. und beim Bildnis des Mannes rechts, auf dem Doppelbildnis in der Galerie Doria-Panfili.

Das Alles ist in Florenz in alltäglicher Mittelmäßigkeit untergegangen und unterschiedslos machen die Reise-Handbücher hier zwei Sterne und nehmen fette Buchstaben, wie bei der „Madonna del divino amore" in Neapel, ein ganz schülerhaftes Bild im ungünstigen Sinne des Wortes; die Handbücher wollen das Ihrige thun, das Urteil der Menschen irre zu leiten, wenn sie unter Raffaels Namen Kunst suchen.

Auf den florentiner Bildern ist der graue Bart des Papstes hart, unlebendig, fast sieht es aus, als wäre der Bart mit einer Schnur umgebunden.

Allerdings hatte Julius II. erst spät einen Vollbart bekommen, auf Medaillen aus der Anfangszeit seiner Regierung ist er nach Dominicanerregel bartlos, sodaß ein struppiger Bart nicht überraschen könnte; der Kinnbart ist aber doch nicht hart, nur fehlt ihm das Krause, Mannigfaltige, die einzelnen Haare liegen gerade neben einander.

Aber wie naturwahr ist die Behandlung des Barthaares auf dem Borgheſebilde, zeichneriſch und in der Farbe. Das Haar der Oberlippe iſt ganz dünn, wie Seide — in Florenz ſieht man einzelne häßliche Härchen — es verdeckt die Oberlippe ganz oberflächlich und legt ſich an den Mundwinkeln als weicher Körper in den Kinnbart; es teilt denſelben leicht, faſt unmerklich, aber doch ſo, daß es in Form und Farbe zur Geltung kommt. Der gleichmäßig graue Backenbart zerfällt dadurch höchſt naturgetreu in mehrere Abteilungen, die in einander übergehen und doch eine verſchiedene Färbung und Beleuchtung erfordern.

Ebenſo perſönlich bilden die Augenbrauen über dem einen Auge abſtehende Franſen, über dem anderen ſitzen ſie tiefer und liegen glatt. Alles paßt ineinander und zu einander an dieſem Kopfe; der ſchmale, geſchloſſene, vom Barte halb verdeckte Mund und die tiefliegenden Augen, alles redet eine beredte Sprache.

In der Tribuna ſind die Augen ſchläfrig, im Pittipalaſte ſtehen ſie verſchieden weit auf und zwar iſt das dem Beſchauer abgewendete Auge das größere. Auf dem Borgheſebilde fällt das Licht deutlich von rechts herein, die Beleuchtung iſt auf den florentiner Bildern unbeſtimmt.

Hände und Finger haben auf dem eigenhändigen Werke nichts beſonderes in der Form, ſie ſind aber fein in der Gliederung, dunkel im Ton, aber nicht undurchſichtig in den Schatten. Ein großer Unterſchied von den florentiner Wiederholungen liegt in der verkürzt an der Stuhllehne liegenden linken Hand, ſie iſt in der Tribuna faſt geſchwollen zu nennen. Auf dem Gemälde der Borgheſegalerie iſt dieſe Hand ſchon durch die ſtarke aber glaubwürdige Verkürzung beweiſend für den Meiſter, der ſie gemacht hat.

In den Nebenſachen iſt das Borgheſebild ebenſo überlegen; warm und weich iſt das Stoffliche im roten Sammet-

kragen behandelt; wie auf dem Bilde Leo X. wetteifert Raffael mit Paris Bordone, selbst mit Tintoretto und Tizian.

Unauffällig und doch bestimmt in der Wirkung sind die Ringe und Edelsteine an den Fingern des Papstes; das weiße Untergewand, der weiße Ärmel des verkürzten, linken Vorderarmes ist in ähnlicher Weise beim Sixtus der „sixtinischen Madonna" behandelt, anders, als auf den florentiner Bildern.

Eine Zusammenstellung der Ansichten verschiedener Schriftsteller, wie sie grade zur Hand sind, wird wenigstens die Unsicherheit des Urteils über die florentiner Wiederholungen klar legen. Nur Passavant erwähnt das Borgheseibild, aber als Arbeit Giulio Romanos, unter dessen Namen das eigenhändige Werk noch heute hängt.

Rumohr ist III, 108, unentschieden; Passavant stellt Pitti (um kurz zu sein) voran; Springer I, 257, ist ganz unentschieden; der Cicerone in der IV. Auflage: Uffizien, in der V. Auflage gleichfalls Uffizien, während Pitti eine venezianische Wiederholung genannt wird; Lübcke im Raffaelwerk, auf Seite 57 für Pitti, auf Seite 119 für Uffizien, mit dem Zusatz: auf Seite 57 sei aus Versehen eine gegenteilige Ansicht ausgesprochen. Dieser Satz ist für die ganze Stellung der gelehrten Forschung zur Raffaelfrage höchst bezeichnend.

In seiner Geschichte der Malerei ist Lübcke unentschieden; Mr. Muntz ist unentschieden; Minghetti: Pitti, vielleicht auch Uffizien; Morelli, die Galerie Borghese, S. 70: vielleicht Uffizien; Woermann, Geschichte der Malerei: Uffizien.

3. Unterschiede in der Farbengebung zwischen Raffael und seinen Schülern.

Die glänzende Darstellung des Fleisches in einem einheitlichen, roten Farbenton, wie ihn der „Salvator mundi"

hat, wie er im Fresko des „Sündenfalles“ zur Anwendung kam, wie bei der „Galathea“ ist nahezu schattenlos.

Grünliche Farbentöne im „Salvator mundi“ bezwecken die Wirkung des verdunkelnden Abtönens, aber der kräftige rote Fleischton überwiegt; in der „Galathea“ ist keine eigentliche Verdunklung des rosigen Fleischtons erkennbar, so wenig wie in den Figuren des „Sündenfalls“, die allerdings nur aus weiterer Entfernung untersucht werden können.

Auf späteren Staffeleigemälden ist diese Art das Fleisch zu malen aufgegeben. Namentlich sind es das Bildnis Leo X. und die „sixtinische Madonna“, welche einen rußigen Dämmerton angenommen haben; auch die Donna Velata ist in der beschatteten Gesichtshälfte stärker nachgedunkelt, als sich mit dem Ton der Lichtseite verträgt.

Die Wirkung der „sixtinischen Madonna“ wird dadurch entschieden beeinträchtigt, wie das Bildnis Leo X., aber den Schülern ist das eingeschlagene Verfahren geradezu verderblich geworden.

Das hat schon Sebastiano del Piombo bemängelt, dessen Gemälde aber gleichfalls, zum Teil viel stärker, als Raffaels in einem grauschwarzen Schatten versunken sind.

Bei den genannten eigenhändigen Werken Raffaels wird man beobachten können, daß sie trotz des rußigen Zusatzes immer durchsichtiger werden, je besser sie beleuchtet sind. Das Bildnis Leo X. kann bei dunklem Wetter ganz in Schatten untergehen, aber bei hellem Wetter bricht die farbige Wirkung wieder durch, das Bild kann noch in seiner Farbenpracht der Stoffe strahlen, und die Köpfe werden immer heller, runder, inhaltsreicher, in den Farben wie im Ausdruck, wenn die Beleuchtung günstig ist.

Es wiederholt sich also bei Raffael, was man bei allen großen Meistern der Farbe beobachten kann, namentlich aber beim älteren Tizian und bei Rembrandt, daß ihre Gemälde

ganz verschieden wirken, je nachdem das Licht beschaffen ist, das auf sie fällt.

Jeder dieser Künstler macht auch verschiedene Ansprüche an das Licht; unmittelbares Sonnenlicht macht einen Rembrandt leer, er glüht in allen Farben, wenn das Sonnenlicht von hoch stehenden, weißen Wolken zurückgestrahlt wird.

Je mehr Licht aber auf die raffaelschen Schülerarbeiten fällt, desto deutlicher sieht man, wie undurchsichtig die Schatten sind, eine schwarze Masse; so ist der „Johannes in der Wüste" in der Tribuna, die „Madonna dell' Impannata" und die „Madonna della Lucertola" im Pittipalaste.

Jedes dieser Gemälde hängt in der Nähe von eigenhändigen Werken Raffaels, aus früherer Zeit die „Madonna del Cardellino" und „del Granduca"; aus späterer Zeit die „Madonna della Sedia". Auf allen wird man den Unterschied zwischen farbigen und in Schwarz versunkenen Schatten, vom durchsichtigen und undurchsichtigen Fleische feststellen können.

Dieselbe nachteilige Verdunkelung in den Schatten, welche den Schülern Raffaels zur Last fällt, beeinträchtigt auch zahlreiche Werke aus der Schule der Caracci und selbst die Venezianer leiden unter dieser unheilvollen Nachdunkelung, vor allem Tintoretto.

Die moderne Malerei will diesen Fehler meiden und verfällt ihrerseits in eine Übertreibung, sie macht die Schatten zu farbig; sie nimmt den Schatten etwas, was wesentlich zu ihnen gehört, das farblos verdunkelnde, das vielleicht besser als Lichtmangel oder Lichtverlust bezeichnet wird.

Weitere Merkmale zur Unterscheidung von eigenhändigen Arbeiten Raffaels von Werken seiner Schüler liegen in der Wiedergabe der farbigen Stoffe. Man wird finden, daß das Blau und Rot im Rock und im Mantel der „Madonna von Fuligno" sehr strahlend ist, man wird aber zugeben

müssen, daß es zugleich hart, fast schreiend genannt werden kann.

Das ist aber nicht Raffaels Art Stoffe zu behandeln. Die „sixtinische Madonna", das Bild Leo X., die „Donna Velata" und das Bildnis Julius II. in der Galerie Borghese bieten einfache und glänzende Gewebe dar, aber immer sind sie voll Abwechslung in der Oberfläche; der Künstler versteht es, der Eigenart jedes Stoffes gerecht zu werden; dabei sind die Stoffe breit, ohne kleinliche Ängstlichkeit gemalt, nicht nur geschickt, geistvoll, die Bewunderung herausfordernd.

Aber das hat keiner der Schüler nachzuahmen vermocht; wenn sie denselben Farbenton in größerer Ausdehnung zur Anwendung bringen, wird derselbe regelmäßig zu einem gleichmäßigen Überzuge, der dem Lack sehr nahe kommt.

Der Art ist das Gewand der „Madonna von Fuligno", die farbig außerdem ganz aus der Landschaft herausfällt, über der sie schwebt. Das Fleisch dieser Madonna wie ihres Kindes ist flächenweis hell und dunkel, die Formengebung ist dadurch sehr kräftig geworden, aber dem Fleisch fehlt die warme Lebenswahrheit eigenhändiger Werke.

Von verschiedenen Seiten ist schon hervorgehoben worden, daß die Heiligen dieses Gemäldes und das Stifterbild eine schwache Hand bekunden: man könnte drei Hände an diesem Gemälde unterscheiden.

Ob aber Dosso Dossi die Landschaft gemacht habe, wie Crowe und Cavalcaselle anzudeuten scheinen, ist wohl zweifelhaft; es giebt viele Landschaften dieses Künstlers, aber es wurde keine gefunden, welche mit dieser übereinstimmte; noch konnte auf den Werken dieses Künstlers eine Vorliebe für Regenbogen und ähnliche, glänzende Lufterscheinungen nachgewiesen werden.

Daß Raffael zu solchen Kraftmitteln gegriffen hätte,

darf ihm kaum zugemutet werden; der Regenbogen des Hintergrundes und das Meteor mit dem Feuerschein sind Spielereien, die nur noch durch die gelehrte Erklärung für das Meteor überboten werden: es sei eine Andeutung auf die Lebensgefahr, welcher Sigismondo Conti, der Stifter des Gemäldes, bei der Belagerung von Fuligno durch eine Bombe ausgesetzt gewesen sei.

Diese lackartig wirkenden Gewänder haben die „Madonna mit der Eidechse", die „Madonna dell' Impannata" und viele bessere Schülerarbeiten unter Raffaels Namen. Solche Gewänder hat aber auch das schwache Bild in der Galerie von San Luca in Rom „Der heilige Lucas die Madonna malend".

Solche Gewänder hat ferner die „heilige Cäcilie" in der Stadtgalerie von Bologna, eines der gefeiertsten Gemälde als Raffaelwerk.

Weder bei einem früheren Anlaß noch jetzt konnte das Werk erfreuen. Daß demselben übel mitgespielt sei, sieht man an der dicken, wüsten Luft, welche den blauen Himmel vorstellen soll und an der Glanzhaut, welche über der beschatteten Wange der Heiligen liegt.

Wie leer sind alle Köpfe. Die Gewänder sind von geschickter Hand gemacht, aber ohne malerischen Reiz; die musizierenden Engel entbehren aller raffaelischen Lieblichkeit, sie sind flau in der Farbe wie in der Zeichnung.

In der dresdener Galerie hängt eine Wiederholung der „heiligen Cäcilie" von Dionigio Calvaert oder Fiamingo, der in der 2ten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Bologna ansässig war, der das Gemälde also genau kennen konnte, und eine Arbeit lieferte, welche den Vergleich nicht zu scheuen braucht. Die Musikinstrumente drängen sich weniger auf; der Himmel thut sich wirkungsvoller über einer ebenso dichten, aber grauen Luft auf, die lackartigen Gewän-

der des Paulus sind nach dem Vorbilde platt und glatt gemacht.

Kürzlich war die „sixtinische Madonna", zum Glück auch ohne Glasdeckel, neben dem Calvaertschen Bilde aufgestellt; der Unterschied in der Behandlung der Stoffe trat deutlich hervor, selbst wenn Raffael das rote Futter vom Mantel des Sixtus als dichte, geschlossene Masse darstellt.

Raffaels Art, die Gewänder farbig zu behandeln, kann nur mit der Art der besten venezianischen Meister verglichen werden.

Den Unterschied zwischen einem glatten, wenn auch noch so glänzenden Farbenauftrage von einer innerlich lebendigen Farbe, welche die wohlthuende Wirkung der Farbe in guten Stoffen nachzuahmen versteht, hatte Raffael, wenn auch nicht ganz in derselben Weise, schon kennen gelernt, als er aus der Werkstatt Francias in die Werkstatt Peruginos übertrat.

Auf seinem „Presepe" mit dem Maltheserritter verwendet Francia jene mannigfaltige Farbe, die wohl kräftig aber nie bunt und unruhig wirkt; auf anderen Gemälden ist seine Tonart eine ernstere. Es ist schon hervorgehoben, daß auf Raffaels „Traum des Ritters" und dessen „Apollo und Marsyas" jene heiteren Farben in glänzender Wirkung mit einer geradezu kindlichen Farbenfreudigkeit wiedergegeben werden, die Raffael in Perugia nicht erwerben konnte und auch nicht zur Anwendung brachte.

Der Unterschied in der Farbengebung zwischen Bologna und Perugia, zunächst nicht im handwerksmäßigen Sinne des Farbenauftrages, sondern im künstlerischen Sinne des in Farben Denkens, ist in zwei eigenhändigen Gemälden Raffaels urkundlich festgelegt.

Der „Salvator mundi" in Brescia und der „heilige Sebastian" in Bergamo sind beide zeichnerisch befangen, ihr besonderer künstlerischer Wert liegt in der blendenden und

zugleich wohlthuenden Farbe; ihr kunstgeschichtlicher Wert liegt in der Verschiedenheit der farbigen Wirkung.

In Brescia wird das ganze Bild von der Kraft des einheitlichen Fleischtons im unbekleideten Körper beherrscht; in Bergamo ist die Leuchtkraft des Fleischtons gemildert und derselbe ist in einen Gegensatz zu der Gewandung gebracht. Dieselbe ist mannigfaltig in der Farbe und ist mit den zierlichsten Mustern im Stoff bedeckt. Trotz des Reichtums in den Nebendingen, welche mit Holbeinscher Feinheit ausgeführt sind, drängen sich dieselben nicht auf, sondern sie erhöhen nur eine festliche Gesamtwirkung.

In Bergamo tritt der Einfluß Peruginos im Ausdruck des Gesichtes wie in den Formen desselben hervor; in Brescia ist außer der Anordnung des Haares und den dunklen Rändern der Lider nichts vorhanden, was auf Perugino hinwiese; das Bild in Brescia würde nicht in Betracht kommen können, wenn Raffaels Lehrzeit in Perugia zu beweisen wäre.

Gegensätze als Meister- und Schülerwerke sind auch die beiden Bildnisse „Donna Velata" und die „Fornarina" in der Galerie Barberini, Rom.

Daß diese Gemälde dieselbe Frau vorstellen, ergiebt sich wohl ziemlich sicher aus den übereinstimmenden Gesichtszügen und wird durch ein äußeres Zeichen bestätigt, den Haarschmuck, zwei in Gold gefaßte Steine, von denen einer ein Rubin ist, und die an der Fassung hängende Perle.

Die „Fornarina" ist die älter gewordene „Donna Velata", sie ist ein gutes und selbst ausgezeichnetes Werk, aber sie ist in der malerischen wie in jeder anderen Wirkung viel geringer als die „Donna Velata".

Der Adel der Gesichtszüge ist verloren gegangen, herausfordernde Nacktheit ist in einer glatten Malerei zum Ausdruck gekommen; der Meister malte edle Weiblichkeit in einer verhüllenden Gewandung, deren weiche, farbige Stoffe

in milden Farben prangen, deren weiße Stoffe in feinsten Faltenlagen einen wirksamen Gegensatz zum Fleische bilden.

In der Tribuna der Uffizien hängt noch immer eine zweite „Fornarina" unter Raffaels Namen, der unter diesem Bilde doch ganz unbegreiflich ist. Auch hier ist die Farbe in Schwarz versunken, aber es ist ein in den Schatten des Fleisches deutlich erkennbares, zartes Bleigrau, wie man es auf keinem Werke Raffaels und seiner Schüler wieder findet.

Abgesehen von der Verwandtschaft in den Gesichtszügen mit heiligen Frauen von Sebastian del Piombos Altarbild in San Giovanni Crisostomo in Venedig genügt die Handform wie die der Finger, um Raffael ganz auszuschließen. Morelli hat schon hervorgehoben, daß die Finger Raffaels in Rom eine Schulform annehmen, das gilt namentlich von den Bildnissen. Aber zu keiner Zeit hat seine Form der Hand die geringste Beziehung zu dem Tribunabilde.

Vielmehr hat diese Hand Ähnlichkeit mit der Linken der „heiligen Dorothea" in der berliner Galerie, namentlich in der Art, wie sich der Zeigefinger von der kurzen und breiten Hand abbiegt; Sebastian war kein Zeichner im Sinne der Florentiner, und deshalb gab er der „heiligen Dorothea" verschiedene Hände.

Die Stellung der Finger und ihre künstlerische Wiedergabe hat noch eine besondere Bedeutung für die Wiederholung vom Bilde Leo X. in Neapel. Im Pittibilde liegt die Rechte des Papstes mit der Spitze des Mittelfingers auf dem unteren Rande eines mit Miniaturen bedeckten Pergamentblattes, das sich geworfen hat. Der vierte Finger liegt hinter dem Mittelfinger, das Pergamentblatt noch berührend, und der fünfte Finger ist zum Teil von der Falte im Pergamentblatt verdeckt. Diese nicht gerade einfache aber doch

klare Anordnung ist in der Wiederholung nicht verstanden, weshalb es nicht wahrscheinlich ist, daß Andrea del Sarto der Urheber gewesen sei. Auch pflegt das Rot dieses Meisters einen Stich ins Gelbliche zu haben, der dem Rot des Bildes in Neapel fehlt.

Clemens VII. muß zur Ausführung dieses Betruges einen anderen, geringeren Künstler gewonnen haben.

Anhaltspunkte für eine Unterscheidung zwischen Schüler- und Meisterarbeit können auch auf einer schönen Kreidezeichnung in Oxford für die „Verklärung" gefunden werden (Braun 57, Passavant 570). Zwei fast lebensgroße, verkürzte Hände daselbst haben eine stark beleuchtete obere und eine dunkle untere Hälfte, welche ziemlich unvermittelt nebeneinander liegen.

So einfach ist aber der Hergang im freien Lichte nicht, sondern da spielen helle, dunkle und halbhelle Farbentöne durcheinander und die künstlerische Wiedergabe dieses Farben- und Lichtwechsels ist eine ebenso dankbare wie schwierige Aufgabe für den Maler. Leonardo hat über diese Fragen die sorgfältigsten Untersuchungen angestellt und die Freilichtmalerei hat diese Aufgabe aufs neue zu lösen gesucht.

Die Schüler Raffaels vereinfachten sich die Sache; das in der Kreidezeichnung dargestellte Nebeneinander von Licht und Schatten tritt auf einigen Werken Giulio Romanos in der Malerei noch stärker hervor, namentlich auf seinem großen Gemälde die „Steinigung des Stephanus" in San Stefano in Genua. Solche Hände sind auch auf der „Krönung der Madonna" für die Nonnen von Monteluce in der vatikanischen Galerie, ein Gemälde, das nach Raffaels Tode von den Schülern vollendet wurde.

Daß der „Aristoteles" der „Schule von Athen" und der „Homer" des „Parnaß" gleichfalls solche Hände haben, ist schon früher hervorgehoben worden.

4. Galathea.

In den Sälen der Farnesina ist nur eine einzige Figur vorhanden, welche den Eindruck eines raffaelschen Werkes macht, das ist schon von Waagen mit bestimmten Worten hervorgehoben.

Die Galathea, und auch die nur in ihrem Oberkörper bis zum Gewande, ist ein herrliches Gebilde, in einem hellen Fleischton mit den feinsten Mitteln im hellen Lichte als frei dastehende Figur gebildet; die beleuchtete Schulter tritt kräftig vor, jede Wendung und Drehung des Körpers ist weich und lebensvoll und trägt zur künstlerischen Gesamtwirkung bei.

Die Drehung des Kopfes, das schöne Gesicht, die Augen mit dem feuchten, nach oben und seitwärts gerichteten Blick, das im Winde wehende Haar, jedes ist meisterhaft ausgeführt.

Schon die Übereinstimmung zwischen der weinenden Maria Magdalena der „Grablegung" und der von seliger Lebensfreude erfüllten Galathea als künstlerischen Verherrlichungen einer schönen Frau, kann nur von der Hand eines und desselben Künstlers hergestellt werden.

Der Abstand zwischen der Galathea und den Meergöttern ihrer Umgebung ist nur zu groß. Das Paar im Vordergrunde, links, ist verfehlt in der Zeichnung; das linke Bein der schielenden Nixe sitzt an einer unmöglichen Stelle, ebenso ungeschickt ist die Drehung ihres Begleiters in der Rückenlinie, die Stellung seiner rechten Schulter im Verhältnis zur vorderen Mittellinie des Körpers.

Dasselbe gilt von Kreuz und Hüften der auf einem Hippokampen reitenden Meerfrau, wie von dem über dem Wasser schwebenden Liebesgott als Delphinenführer; da fehlt jede raffaelsche Anmut in Gliedern und Gesichtszügen. Einen ungünstigen Eindruck macht auch die Wasserfläche selbst, auf welcher die Hufen des Hippokampen wie auf einer festen Unterlage ruhen.

In den Darstellungen aus der Geschichte von Amor und Psyche haben die Schüler ihr Bestes namentlich in denjenigen Zwickeln gethan, welche der Fensterseite gegenüber in hellem Lichte sind. Es fällt auf, daß die Formung der Körper ohne schwärzliche Schatten durchgeführt ist; einzelne Gruppen wurden von jeher wegen ihrer zeichnerischen und malerischen Wirkung gepriesen, den Unterschied vom Meister sieht man an der Galathea.

An der Decke dagegen und an der Fensterseite haben schwächere Hände oft sehr flüchtig, selbst roh gearbeitet.

5. Die „sixtinische Madonna".

Über die Augen des Kindes der „sixtinischen Madonna" sagt Professor Michelet in einem Schulprogramm des französischen Gymnasiums in Berlin vom Jahre 1837: „Das Augenlid des rechten Auges ist etwas mehr über den Augapfel herabgezogen und drückt auf diese Weise den verstärkten Ernst, das schärfste Erfassen des göttlichen Gedankens aus, während das andere, der Mutter zugewendete Auge in milderem Glanze zu leuchten scheint."

Der hier betonte Unterschied zwischen dem rechten und dem linken Auge ist bei den meisten Menschen, lebenden wie gemalten, erkennbar; das eine Auge ist ernster, das andere ist milder.

Aber gerade der letztere Ausdruck wird gewonnen, wenn das Lid über den Rand der Iris herab und näher an die Pupille heranrückt; wird der Rand der Pupille überschritten, die Eintrittsstelle des Lichtes ins Auge mehr oder weniger verdeckt, dann geht der Ausdruck ins Schwärmerische oder in sich Gekehrte über und wird dann schläfrig.

Die größere Strenge des Blickes kommt dadurch zustande, daß das obere Lid sich dem oberen Rande der Iris nähert; je mehr sich das Lid hebt, desto mehr geht der Ausdruck ins

Staunen über und steigert sich zum Zorn, zur Angst, bis zum geistig Gestörten und Einfältigen.

Michelet leitet nun gerade den Ernst des rechten Auges von dem auf den Augapfel herabgezogenen Lide her; dasselbe verläuft aber oberhalb der Pupille und läßt mehr als Zweidrittel des ganzen Augensternes (Iris und Pupille) sichtbar werden, während am linken Auge die unbestimmten Grenzen des Augensternes besonders auffällig sind.

Für sich betrachtet würde das linke Auge wohl den Eindruck der Milde machen können, der nur sofort ins Leblose, Erloschene übergeht, wenn man bemerkt, daß das Auge flach und glanzlos ist, daß Alles verloren ist, was dem rechten Auge seine unvergleichliche Tiefe giebt.

Das herabgezogene, rechte Augenlid und der dadurch hervorgerufene größere Ernst ist offenbar ein Beobachtungsfehler Michelets; fast macht es den Eindruck, als hätte er einen Mangel empfunden und hätte sich nicht entschließen können, einen solchen an dem großen Werke zuzugeben, und daß er denselben durch eine Erklärung zu verdecken suchte, welche den wirklichen Verhältnissen nicht entspricht.

Die richtig erkannte und sehr auffällige Verschiedenheit der Augen des Kindes muß schon 1837 bestanden haben; es kann die Ursache nicht in einer Übermalung gesucht werden, sondern der Farbkörper muß eine physikalische Veränderung erfahren haben, welche so stark ist, daß Lidrand und Augenstern in einander gelaufen sind; das linke Auge hat eine ganz andere Schaxe bekommen, als das rechte.

Ein Vergleich mit den nach oben gerichteten Augen des größeren Engelknaben bestätigt den Unterschied, hier deutliche Trennung von Augapfel und Lid, beim Kinde die unklaren Grenzen eines unbeweglichen Auges.

In den „Drey Reisen nach Italien" von 1837 unterzieht Rumohr die „sixtinische Madonna" einer eingehenden

Erörterung (S. 74) und bespricht die Augen derselben in bezug auf eine verfehlte Verkürzung, aber eine Veränderung am Auge des Kindes scheint er nicht wahrgenommen zu haben.

Das Geheimnis der „sixtinischen Madonna" kann nicht in den offenen Augen von Mutter und Kind liegen, noch in der Richtung der Augen auf den Beschauer, wie man geglaubt hat annehmen zu sollen, wenn das linke Auge des Kindes jede Wirkung versagt; die unbeschreiblichen Madonnenaugen müssen doch noch andere Eigenschaften haben, als so äußerliche. Auf unzähligen Wiederholungen hat man die Stellung und Richtung der Augen nachzuahmen versucht, aber keine hat das Vorbild auch nur annähernd in der großartigen Wirkung zu erreichen vermocht.

Eine solche Wirkung kann nur ein großer Künstler erzielen, der die Fähigkeit erworben hat, aus einer starken Empfindung heraus sein Bestes geben zu können. Das konnte Raffael wie kein Anderer und das ist das Geheimnis seiner ganzen Kunst wie der „sixtinischen Madonna".

Müller versucht auf seinem berühmten Stich (vor 1816) eine Milderung des erloschenen Ausdruckes durch die Schatten herbeizuführen, welche auf der linken Gesichtshälfte des Kindes liegen; doch wird eine Ungleichheit der Sehaxen selbst im Stiche bemerkbar.

Keller hat dem linken Auge eine Form gegeben, welche dem rechten angepaßt ist, für welche das Gemälde aber keine Vorlage bietet. Am treuesten ist Steinla (1848), sofern man merkt, daß eine Ungleichheit beider Augensterne vorhanden ist.

Durch die gleich hohen Knöchel des Standbeines der Madonna verfällt Raffael in einen Fehler seiner früheſten Zeit, so zeichnete er die Frauen vom „Traum des Ritters", wie die Engel auf dem Entwurf für die „Himmelfahrt der Maria"; so hatte er es bei Timoteo gelernt.

In der Begeisterung des Schaffens verrät Raffael, daß ihm die Kenntnis des menschlichen Körpers nicht mit derselben untrüglichen Sicherheit fester Besitz geworden war, wie seinen großen Zeitgenossen Leonardo, Michelangelo und Dürer.

In der schwer zu erlernenden Meßkunst steht Dürer ebenbürtig neben den größten Meistern der Hochrenaissance. Im Wetteifer mit Leonardo schrieb er seine Lehrbücher über Malerei; aber, sagt er in den Entwürfen zur Vorrede, wenn das Auge und die Hand durch viel Übung sicher geworden sind, dann braucht man nicht jede Figur auszumessen und kann aus der freien Hand eine richtige Figur zeichnen.

Durch die handwerksmäßig sichere Formengebung erwirbt der Künstler die Befähigung, sich frei den „öberen Eingießungen" hingeben zu können und durch die Wahrheit der der Idee trotz Mängel und Unvollkommenheiten einer schönen großen Wirkung sicher zu sein. Schonheit kann unser Keiner vollkommen in sein Werk bringen."

So ist die „sixtinische Madonna" entstanden. Täglich kann man Zeuge sein, wie gern sich die Menschen durch solche Kunst in eine reinere und bessere Welt versetzen lassen. Das Verlangen nach derselben als höchstes, unerreichbares und doch mit Sicherheit vorausgesetztes Ideal ist vom geistigen Leben aller Menschen untrennbar.

Es ist keine Einbildung, es ist wirklicher Besitz, reinste Daseinsfreude, wenn die Menschen durch solche christliche Kunst auch ohne Dogmen und Jesuitenreligion, trotz Schwächen und Unvollkommenheiten, über sich selbst und die Erbärmlichkeiten des Lebens hinausgehoben werden.

Nummern-Verzeichnis.

		Seite
1.	Bildnis eines jungen Mädchens. Lille	40
2.	Bildnis eines jungen Mädchens. Lille	42
3.	Bildnis eines jungen Mädchens. Saml. Malcolm	42
4.	Bruſtbild eines jungen Mädchens. Saml. Malcolm	44
5.	Bruſtbild eines Knaben. Oxford	45
6.	Bildnis eines Jünglings. Lille	49
7.	Bildnis einer jungen Frau. Lille	50
8.	Bildnis eines Mannes. Lille	50
9.	Bildnis eines bärtigen Mannes. London, brit. Muſ.	50
10.	Die heilige Katharina. Oxford	52
11.	Der Traum des Ritters. London. Naz.-Galerie	58
12.	Die Bogenſchützen. Lille	65
13.) 14.	Vier Auferſtehungsfiguren. Oxford	68
15.	Apollo und Marſyas. Venedig	75
16.	Die heilige Katharina. Florenz	81
17.	Der heilige Franziscus. Florenz	84
18.	Soldatenfiguren. Oxford	87
19.	Maria unter dem Kreuze. Albertina	88
20.	Kopf einer Maria unter dem Kreuze. Lille	92
21.	Knieender Heiliger. Oxford	93
22.	Kopf und Halbfigur eines Mönches. Lille	93
23.	Kopf eines Kahlköpfigen. Lille	94
24.	Der ſegnende Gottvater. Lille	95
25.	Entwürfe für die Heiligen der Mad. mit dem Fiſch. Oxford.	95
26.	St. Georg mit der Lanze. Florenz	99

Seite
27. David nach Michelangelo. London. brit. Mus. 99
28. Nacktstudien nach dem David. London. brit. Mus. 100
29. Nackter Greis als Heiliger. London. brit. Mus. 100
30. Drei nackte Krieger. Albertina 101
31. St. Sebastian. Lille 102
32. St. Sebastian. Albertina 104
33. St. Sebastian. Albertina 104
34. Zwei männliche Nacktfiguren. Albertina 106
35. Schreitende Nacktfigur. Albertina 106
36. St. Georg mit dem Schwerte. Florenz 106
37. Die heilige Katharina. Louvre 107
38. Engelstudien. Oxford 107
39. Spielende Kinder. Albertina 108
40. Drei Nacktfiguren. Saml. Morelli 108
41. Nacktfigur eines Knieenden. London. brit. Mus. 109
42. Kreuzabnahme. Albertina 109
43. Abendmahlentwurf. Albertina 110
44. Blumenstreuender Engel. Lille 111
45. Knieender in der Zeittracht. München 112
46. Jünglingskopf. Lille 112
47. Kopf und Beine eines Jünglings. Lille 113
48. Jüngling in antikisierender Gewandung 114
49. Bethlehemitischer Kindermord. London. brit. Mus. 114
50. Henkerfigur. Albertina 117
51. Simson und der Löwe. Oxford 118
52. Madonnenkopf. Engelkopf. Florenz 120
53. Madonna und Kind. Engelkopf. Florenz 122
54. Madonna und Kind. Braun 86. Britisches Museum . . 124
55. Madonna und Kind. Frankfurt 126
56. Madonna, Kind und Johannes. Oxford 128
57. Brustbild einer Madonna. Florenz 129
58. Anbetung des Kindes. Oxford 130
59. Madonna und Kind. Berlin 131
60. Madonna, Kind, Johannes, Engel u. Zacharias. Berlin . 134
61. Madonna und Kind. Hamburg 136
62. Madonna, Kind und zwei Heilige. Albertina 138
63. Madonna, Kind und drei Heilige. Chatsworth 140
64. Madonna mit dem Granatapfel. Albertina 142
65. Madonna und Kind. Oxford 144
66. Das Kind der vorigen Madonna. Oxford 144

Seite

67. Madonnenstudie. Lille 145
68. Brustbild einer Madonna. Saml. Malcolm 145
69. Madonna und Kind. Braun 250. Louvre 146
70. Spielende Kinder. Louvre 147
71. Thronende Madonna und zwei Heilige. Louvre 150
72. Thronende Madonna und ein Heiliger. Frankfurt . . . 151
73. Madonna und Kind. Braun 501. Florenz 152
74. Madonna und Kind. Braun 517. Florenz 153
75. Madonnenkopf. Lille 154
76. Madonna, Kind und Johannes. Braun 23. Oxford . . 158
77. Madonna, Kind und Johannes. Braun 17. Oxford . . 159
78. Madonna, und Kind. Braun 161. Albertina 160
79. Madonna, Kind und Johannes. Braun 157. Albertina . 160
80. Madonna und Johannes. Braun 156. Albertina . . . 160
81. Madonna, Kind und Johannes. Saml. Timbal 161
82. Kind der schönen Gärtnerin. Oxford 162
83. Madonnenstudien. Braun 159. Albertina 162
84. Madonnenstudien. Braun 153. Albertina 163
85. Madonna und Kind. Chatsworth 164
86. Madonnenstudien. Vatikanische Bibliothek 165
87. Madonna und Kind. Braun 259. Louvre 165
88. Madonna und Kind. Braun 22. Oxford 166
89. Madonnenstudien. Christchurch College 167
90. Madonna und Kind. Braun 54. Lille 168
91. Madonna und Kind. Braun 74. Lille 169
92. Madonna und Kind. Braun 77. Lille 170
93. Das Kind allein. Braun 82. Britisches Museum . . . 170
94. Das Kind allein. Braun 76. Lille 171
95. Madonna und Kind. Braun 151. Albertina 171
96. Madonna und Kind. Braun 260. Louvre 172
97. Madonna und Kind. Braun 150. Albertina 173
98. Madonna und Kind. Braun 504. Florenz 174
99. Madonna, Kind und Johannes. Braun 515. Florenz . . 174
100. Madonna, Kind und Johannes. Braun 149. Albertina . 175
101. Madonna, Kind und Anna. Braun 148. Albertina . . . 176
102. Madonna in einer Säulenhalle. Albertina 176
103. Madonnenstudien. Braun 245. Louvre 177
104. Madonnenstudien. Braun 276. Louvre 178
105. Madonna, Kind und Johannes. Braun 509. Florenz . . 178
106. Madonna und Kind. Braun 85. Britisches Museum . . 179

Seite

107. Madonna und Kind. Albertina 179
108. Madonnenstudien. Saml. His de la Salle 180
109. Madonna und Kind. Braun 160. Albertina 181
110. Madonnenstudien. Braun 490. Florenz 182
111. Madonna, Kind und Heilige. Braun 155. Albertina . . 182
112. Madonna, Kind und Heilige. Windsor 186
113. Madonna, Kind und Heilige. Braun 86. Lille 188
114. Madonna, Kind und Heilige. Braun 34. Oxford . . . 189
115. Madonna, Kind und Katharina. Braun 162. Albertina . 190
116. Madonna, Kind und Johannes. Braun 89. Lille . . . 191
117. Madonna mit dem Fisch. Braun 158. Albertina . . . 193
118. Himmelfahrt der Madonna. Pest 235
119. Christus und die Madonna. Lille 237
120. Engelstudien. Oxford 239
121. Geigender Engel. Lille 240
122. Kopf und Hand eines Engels. Britisches Museum . . . 240
123. Apostelkopf. Oxford 240
124. Apostelkopf. Samml. Malcolm 243
125. Apostelstudie. Lille 243
126. Verkündigung. Louvre 244
127. Beschneidung. Oxford 245
128. Weibliches Brustbild. Louvre 252
129. Studien für S. Severo. Oxford 253
130. Kahlköpfiger. Lille 255
131. Fahnenträger. Venedig 260
132. Fußsoldaten und Reiter. Venedig 261
133. Kriegerfrieß. Braun 45. Oxford 261
134. Kriegerfrieß. Braun 46. Oxford 262
135. Fahnenkampf. Braun 47. Oxford 263
136. Fliehende Soldaten. Braun 98. Lille 265
137. Vier nackte Krieger. Saml. Morelli 266
138. Zwei Krieger, schreitend und ein Erschlagener. Brit. Mus. 268
139. Schreitender Krieger. Brit. Mus. 268
140. Kampfgewühl. Albertina 269
141. Beweinung des Leichnams. Oxford 282
142. Maria Magdalena und 4 Begleiter. Mr. Malcolm . . . 283
143. Beweinung des Leichnams. Louvre 283
144. Grablegung, zweiter Entwurf. Kunsthandel 287
146. Grablegung, dritter Entwurf. Britisches Museum . . . 291

Seite

147. Die Träger des Leichnams. Oxford 293
148. Grablegung, vierter Entwurf. Florenz 296
149. Maria Magdalena, Bruſtbild. Florenz 298
150. Die Charitas. Albertina 300
150. Die Poeſie. Windſor 394
151. Die Aſtronomie. Albertina 395
152. Geflügelter Putto. Lille 395
153. Adam des Sündenfalls. Louvre 396
154. Das Urteil Salomos. Albertina 397
155. Der Henker allein. Albertina 399
156. Disputa, erſter Entwurf. Windſor 400
157. „ zweiter „ Chantilly 402
158. „ dritter „ Windſor 404
159. „ linke Hälfte „ Frankfurt 413
160. „ linke Hälfte „ Louvre 415
161. „ linke Hälfte „ Albertina 418
162. Gottvater. Louvre 420
163. Disputa, Ambroſius und Petrus Lomb. Albertina . . . 420
164. „ Ambroſius. München 420
165. „ linker Vordergrund. Louvre 451
166. „ rechter Vordergrund. Britiſches Muſeum . . . 451
167. „ Gewandſtudie der Maria. Ambroſiana 422
„ obere Hälfte. Ambroſiana 423
168. „ S. Stephano. Florenz 424
169. „ S. Paulus. Oxford 425
170. Schule von Athen. Ariſtoteles und Apollo. Lille 427
171. „ „ „ Nacktfiguren. Lille 431
172. „ „ „ Diogenes. Frankfurt 431
173. „ „ „ rechter Vordergrund. Oxford 432
„ „ „ linker Vordergrund. Albertina 432
„ „ „ Ariſtippos und Epikur. Oxford . . . 433
„ „ „ Minerva. Oxford 436
„ „ „ Schüler. Lille 436
174. Parnaß, Kalliope. Albertina 440
175. „ Apollo. Lille 443
176. „ Homer, Vergil und Dante. Windſor 443
177. „ Dante. Albertina 445
178. „ Horaz. Brit. Muſeum 445
179. „ Drei Füße. Lille 445

Seite

180. Heliodor. Engelkopf 1. Louvre 449
181. Heliodor. „ 2. Louvre 449
182. Verteilung der Looſe. Windſor 453
183. Fiſchzug, erſter Entwurf. Albertina 465
184. Fiſchzug, endgültiger Entwurf. Berlin 466
185. Steinigung des Stephanus. Albertina 468
186. Krönung der Maria. Oxford 469

Orts-Verzeichnis.

Bergamo. Sammlung Morelli. Seite

Jüngling und zwei Kinder als Akte. Nr. 40 108
Vier unbekleidete Krieger. Nr. 137 266

Berlin. Königliches Kupferstichkabinet.

Die Madonna mit dem Kinde. Nr. 59 131
Die Madonna mit dem Kinde, ein Engel und 2 Heilige. Nr. 60. 134
Entwurf für den „wunderbaren Fischzug". Nr. 184 466

Herren von Savigny Erben.

Entwurf für die „Vertreibung des Heliodor" 499

Birmingham. Sammlung Rogers und Birchall.

Entwurf für die Grablegung? 270

Chantilly. Sammlung des Herzogs von Aumale.

Die Madonna Canigiani 183
Vier Kriegerfiguren 267
Zweiter Entwurf für die Disputa. Nr. 157 402

Chatsworth. Sammlung des Herzogs v. Devonshire.

Die Madonna mit dem Kinde und drei Heilige. Nr. 63 . . . 140
Die Madonna mit dem Kinde. Nr. 85 164
Karton für die Fresken in Siena 475

Dresden. Königliches Kupferstichkabinet.

Reiterkampf 269
Fries um einen Teller 479

Sammlung des Prinzen Georg.

Der Mord der unschuldigen Kindlein 116

Florenz. Sammlung der Uffizien.

Seite

Die heilige Katharina. Nr. 16 81
Der heilige Franciscus. Nr. 17 84
Ritter Georg mit der Lanze. Nr. 26 99
Ritter Georg mit dem Schwerte. Nr. 36 106
Rötelzeichnung für Santa Maria della Pace 479
Madonnenkopf, Engelkopf. Nr. 52 120
Madonna mit dem Kinde. Engelkopf. Nr. 53 122
Betende Madonna. Nr. 57 129
Madonna und Kind. Braun 517. Nr. 74 153
Madonna und Kind. Braun 501. Nr. 73 152
Madonna und Kind. Braun 520 160
Madonna und Kind. Braun 504. Nr. 98 174
Madonna und Kind und Johannes. Braun 515. Nr. 99 . . 174
Madonna und Kind. Braun 482 177
Madonna, Kind und Johannes. Braun 509. Nr. 105 . . . 178
Verschiedene Madonnen. Braun 490. Nr. 110 182
Madonna mit dem Fisch. Braun 485 195
Kämpfende Krieger 270
Vierter Entwurf für die Grablegung. Nr. 147 293
Maria Magdalena als Brustbild. Nr. 148 296
Linke Hälfte der Disputa. Kopie 419
St. Stephanus. Nr. 168 424
Die Philosophie (Schule von Athen) 438
Gottvater, Abraham erscheinend 448
Die Befreiung Petri 452
Der wunderbare Fischzug 467
Aeneas Sylvius auf der Reise nach Basel 475
Reiterzug 476
Madonna mit dem Kinde. Braun 514 477
Alexander und Roxane 482

Frankfurt am Main. Städelsches Institut.

Madonna mit dem Kinde. Nr. 55 126
Thronende Madonna. Nr. 72 151
Linke Hälfte der Disputa. Nr. 159 413
Diogenes. Nr. 172 431
Zoroaster, Timon und Pyrrho. 437
St. Martin und der Teufel 471

Hamburg. Kunsthalle. Seite

St. Sebastian 38
Engelkopf 38
Madonna und Kind. Nr. 61 136

Kunsthandel.

Kämpfende Krieger 271
Zweier Entwurf für die Grablegung. Nr. 144 285

Lille. Sammlung Wicar.

Bildnis eines jungen Mädchens. Nr. 1 40
Brustbild eines jungen Mädchens. Nr. 2 42
Brustbild eines Jünglings. Nr. 6 49
Brustbild einer jungen Frau. Nr. 7 50
Brustbild eines Mannes. Nr. 8 50
Die Bogenschützen. Nr. 12 65
Kopf der schmerzensreichen Mutter. Nr. 20 92
Der heilige Bruno. Nr. 22 93
Kopf eines Kahlköpfigen. Nr. 23 94
Der segnende Gottvater. Nr. 24 95
Der heilige Sebastian. Nr. 31 102
Jünglingskopf in Lebensgröße. Nr. 46 112
Unbekleideter Jüngling. Nr. 47 113
Jüngling in antikisierender Gewandung. Nr. 48 114
Blumen streuender Engel. Nr. 44 111
Die Madonna und das Kind. Braun 46 135
Madonnenstudie. Nr. 67 145
Madonnenkopf. Nr. 75 154
Die Madonna mit dem Kinde. Braun 54. Nr. 90 168
Die Madonna mit dem Kinde. „ 74. Nr. 91 169
Die Madonna mit dem Kinde. „ 77. Nr. 92 170
Das liegende Kind. Nr. 94 171
Die Madonna mit dem Kinde. Braun 86. Nr. 113 188
Die Madonna d'Alba. Braun 89. Nr. 116 191
Die Madonna d'Alba. Braun 90 192
Christus und die Madonna. Nr. 119 237
Engelstudien. Nr. 121 240
Der Kopf des heiligen Thomas. Nr. 125 243
Gruppe von vier Männern 245
Greisenkopf für San Severo. Nr. 130 255
Fliehende Krieger. Nr. 136 265

Seite
Putto mit Schrifttafel. Nr. 152 395
Aristoteles und Apollo. Nr. 170 427
Apollo in verschiedenen Entwürfen. Nr. 171 431
Apollo des Parnaß. Nr. 175 443
Drei einzelne Füße (Parnaß). Nr. 179 445
Der heilige Nikolaus von Tolentino 474
Kopf des heiligen Hieronymus 476
Männlicher Kopf mit Mütze 477

London. Britisches Museum.
Bildnis eines bärtigen Mannes. Nr. 9 50
David nach Michelangelo. Nr. 27 99
Veränderte Wiederholung des David. Nr. 28 100
Nackter Greis als Heiliger. Nr. 29 100
Mord der unschuldigen Kindlein. Nr. 49 114
Madonna mit dem Kinde. Nr. 106 179
Engelstudie. Nr. 122 240
Zwei Krieger. Nr. 138 268
Ein Krieger. Nr. 139 268
Dritter Entwurf für die Grablegung. Nr. 145 287
Entwurf für die Disputa. Nr. 166 451
Horaz, Parnaß. Nr. 178 445
Männlicher Akt. Parnaß 446
Jugendlicher König 472
Bärtiger Mann 478

Sammlung Malcolm.
Bildnis eines jungen Mädchens. Nr. 3 42
Bildnis eines jungen Mädchens. Nr. 4 44
Madonnenkopf. Nr. 67 145
Kopf des Apostels Jakobus. Nr. 124 243
Maria Magdalena und Männergruppe der Grablegung. Nr. 142. 283
Frauengruppe. Grablegung 208
Frauengruppe als Skelette 209

Nazional-Galerie.
Der träumende Ritter. Nr. 11 58

Mailand. Ambrosianische Bibliothek.
Mord der Kindlein 116
Madonna und Kind. Braun 7 177
Disputa. Kopie 420

Seite

Disputa. Gewandstudie der Maria. Nr. 167 422
Karton der Schule von Athen 366
Zwei Reiter 472
Dichterkrönung des Aeneas Sylvius 475

München. Königliches Kupferstichkabinet.

Modelfigur eines Knieenden. Nr. 45 112
Der heilige Ambrosius. Nr. 164 420

Oxford. Christchurch College.

Die Madonna, das Kind und Johannes. Nr. 89 167
Madonnenstudie. Nr. 89a 168

Universitätsgalerie.

Selbstbildnis Raffaels. Nr. 5 45
Die heilige Katharina. Nr. 10 52
Auferstehungsfiguren. Nr. 13 und 14 68
Soldatengruppe. Nr. 18 87
Figuren für die Madonna mit dem Fisch. Nr. 25 95
Engelknaben. Nr. 38 107
Simson und der Löwe. Nr. 51 118
Madonna, Kind und Johannes. Braun 1. Nr. 56 128
Die Anbetung des Kindes. Nr. 58 130
Die Madonna im Viereck. Nr. 65 144
Das Kind der Madonna im Viereck. Nr. 66 144
Madonna, Kind und Johannes. Braun 23. Nr. 76 158
Madonna, Kind und Johannes. Braun 17. Nr. 77 159
Das Kind der schönen Gärtnerin. Nr. 82 162
Madonna mit dem Kinde. Braun 22. Nr. 88 166
Madonna, Kind und Heilige. Braun 34. Nr. 114 189
Engelstudie für die Krönung. Nr. 120 239
Der Kopf des älteren Jacobus. Nr. 123 240
Die Beschneidung. Nr. 127 245
Köpfe und Hände für San Severo. Nr. 129 253
Kriegergruppen. Nr. 133 261
Kriegergruppen. Nr. 134 262
Kriegergruppen. Nr. 135 263
Die Beweinung des Leichnams. Nr. 141 282
Der „Tod des Adonis“ 289
Die Träger des Leichnams. Nr. 147 293
Der heilige Paulus (Disputa). Nr. 169 425

Seite
Archimedes Gruppe („Schule v. Athen"). Nr. 173 432
Die Architektur (Schule v. Athen) 438
Kämpfende Krieger („ „ „) 439
Früher Entwurf für den Parnaß 446
Pferdekopf (Vertreibung Heliodors). 449
Messe von Bolsena 450
Krönung der Madonna. Tapete. Nr. 186 469

Paris. Sammlung Dutuit.
Die heilige Cäcilie 481

Sammlung His de la Salle.
Madonnenentwürfe. Nr. 108 180

Sammlung des Louvre.
Die heilige Katharina. Karton. Nr. 37 107
Die Madonna mit dem Kinde. Braun 250. Nr. 69 146
Spielende Kinder. Nr. 70 147
Thronende Madonna (Timbal). Nr. 71 150
Madonna mit dem Kinde. Braun 259. Nr. 87 165
Madonna mit dem Kinde. Braun 260. Nr. 96 172
Madonna mit dem Kinde. Braun 245. Nr. 103 177
Madonna mit dem Kinde. Braun 276. Nr. 104 178
Verkündigung. Karton. Nr. 126 244
Weibliches Brustbild. Nr. 133 252
Beweinung des Leichnams (Grablegung). Nr. 143 283
Grablegung 300
Adam (Sündenfall). Nr. 153 396
Linke Hälfte der Disputa. Nr. 160 415
Der Sektirer. Disputa. Nr. 165 451
Engelkopf. Heliodor. Nr. 180 449
Engelkopf. Heliodor. Nr. 181 449
Julius II. in Prozession getragen 450
Attila, vor den Aposteln erschreckend 450
Konstantinschlacht 452
Belagerung einer Stadt 473
Alexander und Roxane 481

Sammlung Timbal.
„Die schöne Gärtnerin". Nr. 81 161

Perugia. Casa Baldeschi.
Karton für die Dombibliothek in Siena 475

Cavaliere Donnini. Seite
Anbetung der Hirten 246

Pest. Nazionalgalerie.
Der Mord der unschuldigen Kindlein 117
Himmelfahrt der Madonna. Nr. 118 235
Roxane 481

Rom. Vatikanische Bibliothek.
Madonnenstudien. Nr. 86 165

Stockholm. Nazionalgalerie.
Anbetung der Könige 246

Venedig. Akademie der Künste.
Apollo und Marsyas. Nr. 15 75
Der Fahnenträger. Nr. 131 260
Reiter und Fußsoldaten. Nr. 132 281

Venezianisches Skizzenbuch.
Betende Madonna. Braun 92 27
Nacktstudie. Braun 94 33
Vier männliche Köpfe. Braun 105 27
Simson den Löwen tötend. Braun 108 119
St. Sebastian. Braun 110 103
St. Sebastian. Braun 131 103
Knieende Frau. Braun 132 27
Kopf eines Kahlen. Braun 135 246
Figur nach Signorelli. Braun 140 35
Mädchenköpfe 27
Kindermord 408
Leonardokopf Br. 135 35
Zwei Grazien 34
Medusa? 430
Zwei Jünglingsköpfe. 242

Wien. Sammlung des Erzherzogs Friedrich; Albertina.
Die schmerzensreiche Mutter. Nr. 19 88
Drei nackte Krieger. Nr. 30, vergl. Nr. S. 473 101
Der heilige Sebastian. Nr. 32 102
Der heilige Sebastian. Nr. 33 104
Zwei Jünglinge an einer Erderhöhung. Nr. 34 104

Seite

Männliche Nacktfigur. Nr. 35 106
Spielende Kinder. Nr. 39 108
Entwurf für ein Abendmahl. Nr. 43 110
Figuren für eine Kreuzabnahme. Nr. 42 109
Der Henker vom Kindermord. Nr. 50 117
Die Madonna mit dem Kinde. Braun 134. Nr. 62 138
Die Madonna mit dem Granatapfel. Braun 94. Nr. 64 . . 142
Die Madonna im Grünen. Braun 161. Nr. 78 160
Die Madonna im Grünen. „ 157. Nr. 79 160
Die Madonna im Grünen. „ 156. Nr. 80 160
Verschiedene Madonnen. „ 159. Nr. 83 162
Die Madonna mit dem Kinde. „ 153. Nr. 84 163
Die Madonna mit dem Kinde. „ 151. Nr. 95 171
Die Madonna mit dem Kinde. „ 150. Nr. 97 173
Die Madonna mit dem Kinde. „ 149. Nr. 100 175
Die Madonna, die heil. Anna u. das Kind. Braun 148. Nr. 101. 176
Die Madonna vor einer Säulenhalle. Nr. 102 176
Die Madonna mit dem Kinde. Nr. 107 179
Die Madonna mit dem Kinde. Braun 160. Nr. 109 181
Die Madonna und Heilige. Braun 155. Nr. 111 182
Die Madonna mit dem Kinde. Braun 162. Nr. 115 190
Die Madonna d'Alba 192
Entwurf für die Madonna mit dem Fisch. Braun 158. Nr. 117. 193
Kämpfende Krieger. Nr. 140 269
Die Charitas. Nr. 150 300
Die Astronomie. Nr. 151 395
Urteil des Salomo. Nr. 154 397
Urteil des Salomo. Der Henker. Nr. 155 399
Disputaentwurf 416
Disputaentwurf. Nr. 161 418
St. Ambrosius und Petrus Lombardus. Nr. 163 420
Gruppe des Pythagoras 432
Die Muse Kalliope. Nr. 174 440
Dante. Nr. 177 445
Der wunderbare Fischzug 464
Der wunderbare Fischzug. Nr. 183 465
Steinigung des Stephanus. Nr. 185 468
Landschaft 478
Alexander und Roxane 481

Windsor. Sammlung der Königin von England. Seite

Madonna, Kind und Heilige. Nr. 112 186
Die Poesie. Nr. 150. 394
Erster Entwurf für die Disputa. Nr. 156 400
Dritter Entwurf für die Disputa. Nr. 158 404
Die Köpfe Homers, Vergils und Dantes. Nr. 176 443
Verteilung der Loose. Nr. 182 453

Berichtigung.

Im Nummernverzeichnis fehlt Nr. 145; dagegen ist Nr. 150 zwei Mal vorhanden, ein Versehen, das erst bemerkt wurde, als es nicht mehr geändert werden konnte.

Es ist leider nicht möglich gewesen, eine einheitliche Rechtschreibung durchzuführen.

Seite 53, Z. 11 v. u. lies Stil statt Stiel.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.

Von demselben Verfasser erschien in unserem Verlage:

Raffael-Studien

mit

besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters.

Mit 36 Abbildungen, darunter 21 Abdrücke nach Handzeichnungen Raffaels in der Größe der Originale.

Zweite Ausgabe.

Mit einem Anhang: **Handzeichnungen aus Raffaels römischer Zeit.**

Mit 4 Abbildungen.

gr. 4. XL, 75 S. cartonniert M. 7.—, elegant gebunden M. 8.—.

Der Nachtrag ist auch apart zum Preise von M. 1.60 erhältlich.

„— — In der Raffaelliteratur bildet Koopmanns Werk eine nicht unbedeutende Bereicherung, und von den vielen Zweifeln über Raffaels Originale, deren Beurteilung dadurch besonders erschwert wird, daß der lernende Raffael sich nicht nur in den Geist seiner Meister hineingearbeitet hat, sondern daß er auch die Technik derselben nachahmte, dürften manche durch den Verfasser endgültig gelöst sein."

Allg. Kunst-Chronik.

„— — Die Raffaelforschung besitzt wenige ernsthafte Vertreter. Koopmann ist einer davon."

Literar. Centralblatt.

Raffaels erste Arbeiten.

Entgegnung

auf Herrn von Seydlitz' Besprechung meiner Raffaelstudien.

Mit 6 Abbildungen. kl. 8. 92 S. M. 1.20.

Von demselben Verfasser erschien ferner:

Die Entstehung des Kunstwerkes.

8. 188 S. M. 2.40.

Die Kunst und das Schöne.

8. 27 S. M. 1.60.

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg i. H.

In unserem Verlage erschien:

Bilderatlas
zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur.

Eine Ergänzung zu jeder deutschen Litteraturgeschichte.

Nach den Quellen bearbeitet von

Dr. Gustav Könnecke.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Siebentes bis elftes Tausend.

53 Bogen in Groß-Folio, enthaltend
2200 **Abbildungen** und **14 Kunstbeilagen**, wovon 2 in **Heliogravüre** und 5 in **Farbendruck.**

Preis M. 22.—, in reichem stilgemäßem Einbande M. 28.—.
Auch zu beziehen in 11 Lieferungen à M. 2.—.

„Das mit Sachkenntnis und Geschmack zusammengestellte und bis auf die neueste Zeit ergänzte monumentale Bilderwerk bietet in seiner Porträtsammlung auch dem Kenner noch vollen Genuß und reiche Belehrung; das auf Grund eingehender systematischer Studien mit Sorgfalt kritisch gesichtete Material ist aber nicht nur für den Litterarhistoriker eine unerschöpfliche Fundgrube, auch der Freund der Kunstgeschichte, besonders des Holzschnitts und der Miniaturmalerei, findet ansehnliche Ausbeute; Handschriftenkunde, die Geschichte des Buchdrucks, des Theaters und der Musik gehen nicht leer aus. Litteratur-, Kunst- und Kulturgeschichte finden in „Könnecke's Bilderatlas" geradezu ein Museum, dessen immer auf's Neue Genuß und Belehrung in reichem Maße gewährender Besitz durch den verhältnismäßig billigen Preis jedem ermöglicht wird, der des Interesses für die höchsten Güter der Nation nicht verlustig gegangen ist."

„Illustrirte Zeitung" Nr. 2789.

Hessische Holzbauten.

Herausgegeben von

L. Bickell,

Conservator der Altertumssammlung des hessischen Geschichtsvereins.

Heft 1 mit 30 Lichtdrucktafeln. VI, 6 Seiten Text. In einfacher Mappe M. 20.—, in eleganter Leinwandmappe mit Golddruck M. 23.—.

Heft 2/3 mit 50 Lichtdrucken. M. 33.—, in Leinwandmappe M. 36.—.

Die Tafeln sind in der Kunstanstalt von J. B. Obernetter in München hergestellt.

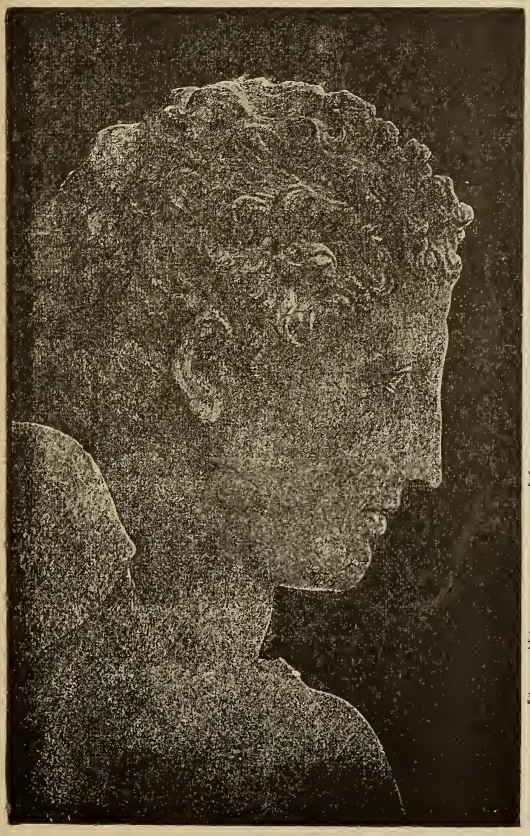
Ferner erschien in unserm Verlage:

Weltgeschichte der Kunst
bis zur Erbauung der Sophienkirche.

Von

Ludwig von Sybel.

Grundriß. Mit 1 Farbentafel und 380 Textbildern. 4. XII, 478 S.
12 M. Gebunden in Leinwand 14 M.



„Kein für den Gebrauch des Forschers, speciell des Philologen bestimmtes Buch, kein solches, das das Wissenswerte in knapper Form systematisch behandelt, sondern eine **Geschichte der Kunst im großen Stil**, ausgezeichnet durch sichere Beherrschung des Stoffes, wie sie der Verfasser für die von ihm glänzend gelöste Aufgabe besitzt, treffende Stilcharakteristiken, geistvolle und doch nicht schönrednerische oder gar phrasenhafte Analysen von Kunstwerken, die den Beruf zum Geschichtsschreiber der alten Kunst vollauf erweisen. Die Ausstattung des Buches ist eine vorzügliche, die Bilder sind zweckmäßig ausgewählt und meist vortrefflich, namentlich in einer ihrer würdigen Größe wiedergegeben, dazu der Preis des Buches ein unverhältnismäßig billiger, so daß es überflüssig ist, Weiteres zu seiner Empfehlung zu sagen."

„Wochenschr. für klass. Philol."

Die Eisenhütten des Klosters Haina
und der dafür thätige Formschneider **Philipp Soldan** aus Frankenberg.

Von

Ludwig Bickell.

Mit 9 Lichtdrucktafeln. gr. 4. 32 S. M. 6.—.

Von

Dr. C. Alhard von Drach,

Professor an der Universität Marburg,

erschienen in unserem Verlage:

Urkundliche Nachrichten über noch in den Königlichen Sammlungen zu Cassel vorfindliche Kunstgegenstände aus altem Landgräflich Hessischem Besitz. Nach archivalischen Quellen bearbeitet und mit Abbildungen herausgegeben. 1. Heft. Aeltere Silberarbeiten in den Königlichen Sammlungen zu Cassel. Mit urkundlichen Nachrichten und einem Anhang: Der Hessen-Casselsche Silberschatz zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts und seine späteren Schicksale. VIII und 46 Seiten Text nebst 21 Tafeln in Lichtdruck nach den Aufnahmen von Ludwig Bickell. Gr. Folio. In 250 in der Presse numerirten Exemplaren gedruckt.

Prachtausgabe. Nr. 1—50. Auf feinem Papier in reichvergoldeter Leinwandmappe. M. 60.—

Gewöhnliche Ausgabe. Nr. 51—100. In eleganter Leinwandmappe. M. 42.—

— — Nr. 101—250. In Cartonmappe. M. 36.—

„Das vorliegende Prachtwerk gehört zu jenen, welche man mit wahrer, ungeteilter Freude blättert und liest. — Die Beschreibung der auf den einzelnen Tafeln gegebenen Kunstwerke ist geradezu mustergültig. — Nach allen Seiten hin gehört dieses Werk zu den allerbedeutendsten kunstgewerblichen Publikationen der Neuzeit; es ist selbst ein Meisterwerk, der abgebildeten Meisterwerke würdig."
Bayer. Gewerbe-Zeitung.

Der hessische Willkomm. Ein Prachtpokal von 1571 im Schloß zu Dessau. Beitrag zur Kunst- und Sittengeschichte des 16. Jahrhunderts. Mit einer Lichtdrucktafel und 10 Illustrationen. gr. 4. IV, 32 S. M. 6.—

Die zu Marburg im mathematisch-physikalischen Institut befindliche Globusuhr Wilhelms IV. von Hessen. Als Kunstwerk und astronomisches Instrument beschrieben und besprochen. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. 24 S. M. 3.60

Das Hütten-Geheimniß vom Gerechten Steinmetzen-Grund in seiner Entwicklung und Bedeutung für die kirchliche Baukunst des deutschen Mittelalters dargelegt durch Triangulaturstudien an Denkmälern aus Hessen und den Nachbargebieten. Mit 28 lithographierten Tafeln. Groß Folio. 36 S. M. 12.—

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 8428

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.